TÜRK DİLİ

AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ • Cilt XV, Sayı 169, 1 Ekim 1965

UYDURMA NEDİR? UYDURMACILIK NİYE DERLER?

AGÂH SIRRI LEVEND

Kelimeler gökten inmez, yapılır. İlk insanlar, tabiatta gördükleri nesneleri adlandırmak isteyince, buldukları ilişkiye göre her birine birer ad takmışlar, gitgide her nesne ve her ihtiyaç için birer kelime uydurarak, konuşma ve anlaşma aracı olan dili meydana getirmişlerdir.

İnsanlar, gerektikçe dile yön vermek hakkını kendilerinde görmektedirler. Bir Fransız dilcisinin belirttiği gibi: "İnsan, dil için değil, tersine dil insan için yaratılmıştır ve dil daima toplumun hizmetindedir".

Her yeni buluş, insanları kelime uydurmaya zorlamaktadır. Ancak bunlar şimdi rastgele olmuyor da, yeni nesne ile ona bulunan ad arasında daha sıkı ilişkiler gözetiliyor. Her gün piyasaya sürülen türlü ilâçların, meydana getirilen çeşitli araçların adlarına bakın; hangisinin anlamı üzerinde duruyoruz. Uydurma olup olmadığını düşünmeden, aradaki ilişkiyi yeter görerek, hiç yadırgamadan benimsiyoruz.

Şüphesiz, kullanıla kullanıla yerleşmiş, alışılmış kelimelerin yerine yenilerini bulmak, sonra da bunları herkese kabul ettirmek kolay değildir. Kişi alıştığı şeylere karşı her zaman direnme eğilimindedir. Ama dikkat edilirse, bunun köklü bir inançtan çok, rahatı bozmamak kaygısından doğduğu görülür. Eski şair dilin değişmesini istemez. Değişirse, eski kelimelerle dolu eserlerinin artık okunmaz hale geleceğini düşünür. Bilgin de böyledir. Direnenler asıl bunlardır.

Önce şu nokta üzerinde anlaşmamız gerekir: Osmanlıca kırması olan Türkçeyi sürdürüp gidecek miyiz? Yoksa, dil bilinci içinde bağımsız, arı bir Türkçeye doğru mu yol alacağız? Birinciyi isteyenler, anlaşma kapılarını kapamışlardır. Bu konuda onlarla yeniden tartışmaya girişmek boşunadır. İkinci yolu tutacaksak, yeni kelimeler bulmaya muhtacız ve bunu yapmak zorundayız.

Ancak bu kez bulacağımız kelimeler, rastgele uydurulmuş değil, kurallar gözönünde tutularak, Türkçenin tarihî yapısına uygun kökler ve eklerle

üretilmiş ve türetilmiş olacaktır. Bu, kötü anlamıyla "uydurma" değil, bizim kullandığımız deyimle "yaratma"dır. Türk Dil Kurumu'nun yaptığı da işte budur.

Şu var ki, yaratılacak yeni kelimelerin "yanlış" olup olmadığı üzerinde de abartmaya kapılmamak gerekir. Seve seve kullandığımız öyle kelimeler vardır ki, yapılışı kurala aykırıdır; hattâ saçma da denilebilir. Fakat halk beğenmiş ve tutmuştur. Artık onun yanlış olduğu söz konusu edilemez.

Bunun en güzel örneğini Macarca'da bulabiliriz. Bugün Macarca'da "örnek" anlamına gelen "minta" kelimesi, basımevinde yanlış dizgi sonucu olarak bu şekilde dile girmiş ve hemen benimsendiği için sözlüklere alınmıştır. Macarca'da, eski metinlerin yanlış okunmasından meydana gelen yeni kelimeler de vardır. (bk. J. Eckmann, *Macar Dil Devrimi*, *Türk Dili-Belleten*, 1947, III. seri, sayı 12–13, s. 18–19). Bu yazıyı okumalarını meraklılara önemle salık veririm.

Bizde de bunun örnekleri çoktur. "Okul, toplum" kelimelerinin yanlış olduğunu söyleyenler olmuştur. Fakat halk, yanlış olup olmadığını düşünmeden benimsemiştir.

Hele Osmanlıca, uydurma kelimelerle doludur. Bizim Arapça diye kullandığımız kelimelerin çoğunu Araplar bilmez. Çünkü Araplar o kelimeyi o kalıba sokarak kullanmazlar. Ama biz sokmuş, böylelikle yeni kelimeler yaratmış, pekâlâ da etmişiz. Örneğin, "yetki" kelimesiyle karşıladığımız "salâhiyyet" Arapça sözlüklerde yoktur. Arapçada "salâh" ve "salâhat" kelimeleri vardır ve başka anlama gelir.

Bunun gibi, "nezaket" ve "felâket" kelimelerini de uyduran biziz. Farsça "nâzük" kelimesini bozmuş, sonuna da, yanlış olduğuna bakmadan Arapça mastar eki olan "t" yi ekleyerek, "nezaket" kelimesini uydurmuşuz. "Felâket" de Arapça sözlüklerde yoktur. "Mefkûre" de böyledir. Araplar bu kelimeyi bilmezler.

"Münakaşa" Arapçada "bir kimsenin muhasebesinde gereği gibi incelemede bulunmak" anlamına geldiği halde, biz bu kelimeyi büsbütün başka anlamda kullanmaktayız.

Bunun içindir ki, yeni karşılıklar arar ve bulurken, Türkçenin yapısını ve kurallarını göz önünde tutmalı, fakat kelime yaratmak işinde sanatçılara, fikir ve kalem sahiplerine pay ayırmalı, halkın sağduyusuna ve zevkına da değer vermelidir.

Dil devrimi geçiren bütün uluslar hep bu yoldan gitmişlerdir. Örneğin, Macaristan'da XVIII. yüzyılın ortalarından XIX. yüzyılın ortalarına kadar süren büyük dil devriminde, türlü yollarla 10.000'e yakın yeni kelime dile girmiş -pek azı bir yana- hemen hepsi tutunmuştur. Kelime yaratma işi bugün de devam etmektedir.

İsrail, bu konuda bizi örnek aldığı halde bizi geçmiştir. İki yıl önce İsrail'den bir gazeteci Dil Kurumu'na gelmiş ve dil devrimi hakkında bizden bil-

gi istemişti. Biz gazetecinin sorularına cevap vermiş, ondan da İsrail'deki dil hareketleri üzerine bilgiler almıştık. Gazetecinin bize anlattığına göre, İsrail'de 10 yıl önce 50.000 kelimelik bir sözlük meydana getirilmiş. Yeni hazırladıkları sözlükte 60.000 kelime bulunmakta imiş. "Bu 10.000 kelimeyi 10 yıl içinde nasıl buldunuz?" diye sorunca, bize verdiği cevap şu oldu: "Bunun 2.000 kelimesini dilci olan Cumhurbaşkanımız uydurdu; 8.000 kadarını da dilcilerimiz! Uydurmaktan korkmayın; başka çare yoktur".

Ne yazık ki, biz bu kadar da yapamadık. Dil devriminden bu yana 33 yıl geçtiği halde, yarattığımız kelimelerin sayısı –terimler bir yana– 1000'i bulmuş değildir. Daha ne kadar çalışmak gerektiğini bu hal açıkça gösterir.

Bu açıklamayı yaptıktan sonra asıl uydurmacılığa geçebiliriz. Gezip dolaştığımız yerlerde bize soruyorlar:

– Fakat, Dil Kurumu'nun uydurduğu kelimeler de pek tuhaf!

– Hangi kelimeler?

– Örneğin, İstiklâl Marşı'na "ulusal düttürü" diyormuşsunuz?

Bu örneğe başkalarını da ekliyorlar:

Hostes karşılığı "gök konuksal avrat",

Otomobil karşılığı "öz itişimli götürgeç",

Bisiklet karşılığı "ayak iter götürgen",

Sigara karşılığı "tütünsel dumangaç",

İmam bayıldı karşılığı "içi geçmiş dinsel kişi", diyormuşuz.

Bu sözleri işitince şaşırarak soruyoruz:

– Bunları bizim uydurduğumuzu nereden biliyorsunuz?

– Öyle söylüyorlar!

– Peki, sözlüğe baktınız mı?

– Hayır!

– O halde, bu saçmaları bizim uydurduğumuza nasıl inanıyorsunuz?

Şüphesiz onlar da buna inanmış değillerdir. Salt bizden cevap almak için işittiklerini aktarıyorlar. O zaman şu karşılığı veriyoruz:

– İşte asıl uydurma buna derler. Bu saçmaları uydurup Dil Kurumu'na yükletenler, böylelikle Dil Kurumu'nu küçük düşüreceklerini sanıyorlar. Halbuki bu hareketleriyle asıl küçülen kendileridir. Biz eser ortaya koyuyoruz; onlar alay ediyorlar. Ellerinden gelen ancak budur. Biz ise yıkıları yapmaya çalışıyoruz. Bu da bizim görev anlayışımızdır.

NOT:

İlçelerimizden birinin kaymakamından bir mektup aldım. Mektup sahibi, *Türk Dili* Dergisi'nin geçen sayısında çıkan "Dile Müdahale Ve Tabiî Tekâmül" başlıklı, "sözde ilmî sayılacak" diye vasıflandırdığı yazımı üzüntü ile okumuş; anlaşılıyor ki çok öfkelenmiş. O kadar ki, kendisi gibi düşünmeyenleri, "kör olmak veya kötü niyetli olmak"la suçlayarak, "dile müda-

ÇIPLAK BİR SEVİ ÜZRE

I - VARSIN YA...

Bir mutluluk coşkusuna katılmış akar her şey
Toprak sel, ışık sel, güneş sel, ay sel
Sel orman ve deniz; sel... sel... sel...
Ve sen ey
Kutsal sular, tapınaklar, tanrıçalar önünde
En yüce kalelerden adını ünlediğim,
Varsın ya, uzak olsan da, soluğunla evren güzel.

2 - SUSGUN SIZI

Emer eriyen güneşi kasnak gibi gökyüzünde
Yelle yeşil öpüşürken bir yıkanmış mavi.
Serinletir iki gölge kızgın kayaları
Vurulmuş bir mutluluğun sarılırken yarası.
Kıyı kentinde bir tepe,
Ve o gür saçlarında bir ak gelin yıldızı...
Bir Bursa bıçağı gibi işler tâaa kemiğe
Gürül gürül bir sevide, kara kurallar yüzünden
Bakışamadan ayrılıştaki o susgun sızı.

Tahsin SARAÇ

---

halenin başımıza açtığı rezalet"ten dem vuruyor. "Devrimi, dile müdahale ile çığrından çıkarıp hedefinden uzaklaştırmayınız" diye bana çıkışıyor. Mektubunun başında da şu hükmü veriyor: "Hakikat dışında kalmanız, milletimizin içine girmemenizden ileri geliyor".

Ben -kimden gelirse gelsin- hiç bir mektubu cevapsız bırakmak istemem. Hele, Türk Dil Kurumu Başkanı olarak, bütün soruları cevaplandırmayı bir görev sayarım.

Ancak mektup sahibinin, yazısındaki ifadeden ve Atatürk'ten bahsederken sadece "Mustafa Kemal" demesinden, tutumunu ve anlayışını sezmiş olduğum için, cevap vermeyi gereksiz ve faydasız buluyorum.

A. S. L.

MARMARA BAHÇESİ

Tekirdağa akıp giden deniz
Cigara paketimin arkasına çizdim seni
Şileplerini ve kaptanlarını
Savaş gemilerini 0349.

Saatime baktım on iki kırk beş
Çam kozalaklarının çatladığı vakit
Yani alıp gittiğin an
Bir zamanın en güzel kesidini.

Üzerinden gözlerim giden deniz
Bir küçük güneş kayığında
Sislere karışana değin
Ölü düşlerin gömüldüğü yere.

Islak balık ağlarında o şölen
Lüferlerin tekirlerin mercanlarında
Fakir balıkçıların dostu akıntılarınla
Bir akşam sofrasını götüren deniz.

Gelip Kanlıcadan ve oduncu kayıklarından
Bırakıp bizi sınırlı gezimizde
Akşam kahvelerinde ve dar bahçelerimizde
Tekirdağda karpuz mavnalarına giden deniz.

Ceyhun Atuf KANSU

SAVATLI SİM-GÜMÜŞ

ORHAN ŞAİK GÖKYAY

I.

Ç ı k m a

Emin Bayraktaroğlu *nâmıdiğer* Nihat Sami Banarlı, *Meydan Dergisi*'nin 33. ve 34. sayılarında, hiç bir iler tutar yeri kalmayan yanlışlarını savunmaya yeltenmektedir. Bu bağışlanmaz yanlışları gün ışığına ve kamu önüne çıkardığımız için kenar meydanlarda er dileyip koşturduğu tahta attan inmiş ve küplere binmiş görünüyor. Yukarıda adı geçen derginin bir kıyısında, son sayfadan hemen önceki sayfada yer alan bu iki yazıda birbirine sıvaşan yanlışları bir yandan keyfle, bir yandan ibretle bir kez daha silkelemek istiyoruz. Keyfle: Çünkü, bu yazıda savunma diye söylenmiş ne varsa hepsi birbirinden gülünçtür. İbretle: Çünkü, anlayışlı ve bilgili okuyucu karşısına, onları hiçe sayıp, yanlışları doğru göstermek için bu denli iddialı bir kişinin bu *teviller bataklığı*nda çırpındığını görmek ibret vericidir. Bundan dolayı bu yazılar hem gülünç, hem de ağlaçtır.

Biz, nice zamandır, Türkçe alanında, tünediği sütunlar üzerinden, gelene geçene dersler vermeğe kalkışan bu yazarcığımızın, böbürlenmelerinde ne denlü haklı ve Türkçe üzerinde ne denlü yetkili olduğuna merak ettik, bir yönden; bir yönden de, bir okuyucu olarak verilen çerden-çöpten derslerle yetinmeyerek daha çok öğrenmek ardına düştük. Yıllar yılı Türk Dili ve Edebiyatı okutan bir kişinin, kulaç attığı bu engin denize bir kıyıdan bakıp durmaktansa içine girip inciler toplamak gönlümüze düştü. Girdik, baktık ki sığlık. Ama yine de saçtığı incilerin *demirbaş defteri*ni görmek merakına düştük. Şimdi artık çekinmeden *külliyat-ı letâif* diyebileceğim bu defterlerden bir tanesini, rastgele bir öğrenciden istedik. Yoksa onların *ne çantalarını karıştırdık, ne de not veya teksirlerinden aşırdık.* Hem bu notlar, defterler ve teksirler birer *tarikat sırrı* değildir; netekim konu da *ancak rüfailerin karıştığı* soydan değildir bizim bildiğimiz. Bunlar, yıllar yılı ders diye okutulmaktadır. Biz bir *koca öğrenci* olarak yararlanmak istedik, o kadar. "İlim, müslümanın kaybolmuş devesidir, nerede bulursanız alın" denmemiş mi, buna uyduk, ne var bunda havalanıp kendimizi kaybedecek! Ne hal ise, bize verilen defteri rastgele bir yerinden açtık, yazımızda başkalarına da gösterdiğimiz *şahdane*lerden birini gördük, bir sayfa daha açtık, orada da var, her sayfada var. Yalan değil, gözlerimize inanamadık, bir başka *deftere* daha baktık, o da öyle; bir daha, bir daha, ve böylece on kadar defter gördük. Hepsinde bu yanlışlar, birbirinden güzel, birbirinden üstün, görülmedik yanlışlar.

Bunları Meydan'ın bir kıyısından kopardığı yaygaralarla bir kez de kendi dilinden kamuya sunmak istemiş olacak, bizce bir sakınca yoktur.

Haziran dönemindeki yazılı imtihan sorusunun da –ki *simgümüşlüdür* –gizli kapaklı neresi olduğu anlaşılamamıştır; elliden artuk yetişmiş öğrenciye ayırtmanlar önünde soru diye verilen bu teksirin gizlenecek bir yanı varsa, içinde parıl parıl yanan ve okuyanın gözlerini kamaştıran *sim–gümüş*ten ibarettir.

Son zamanlarda, kendi yanlışlarımızı öğrencilerimize yüklemek bir gelenek halini aldığı için, biz, bir kez de yazarın kitaplarına göz attık. Notlardaki yanlışlarla kitaptakilerin atbaşı beraber gittiğini gördük. O zaman, yazarın yüklendiği, fakat yıllardır altından kalkamadığı sıfatlar yüzünden, bu bilgisizliklerin, bunlara dayanan böbürlenmelerin, yüksekten atıp tutmaların, kısaca ondaki bu onulmaz sayruluğun bulaşıcı olduğunu düşünerek son bir çare olarak kendisine bir *şok* uygulamak, daha yerinde bir deyişle ve onun okuyuşu ile kendisine bir *şâh–ı dârû* vermek istedik, tüm halisâne. Ne yazık ki umduğumuz sonucu alamadık; bu onda bugüne değin pek yüze vurmayan daha başka dertlerin ortaya çıkmasına yol açtı. Ama biz hiç olmazsa geriden gelen kuşakları ve okuyucuyu kurtarmayı insanca bir amaç biliyoruz, aşağıdaki bölümlerin yazılış nedeni işte budur.

II.

Bir Yazar–Okumazın Söz Dağarcığı

Emin Bayraktaroğlu, *nâmıdiğer* Nihat Sami Banarlı, *Meydan*'ın sondan hemen önceki sayfaya sıkışıp kalan bu iki *derkenar*ında, özel bir dil kullanmaktadır. Eski nesir dilini bildiğini göstermeye özendiği sırıtan sözleri bir yana bırakılırsa onun, Türkçenin, herkesin dilinde rastlanmayan birçok ayıp ve çirkin sözlerini ve deyimlerini bildiği görülmektedir. Gerçi bunları yerinde kullanmıyor, olsun, bilmesi yeter. Biz bunları aşağıda sıralayarak, gereken yerlerde, küçük küçük ilişmekten ve açıklamalar yapmaktan kendimizi alamadık. *Acınacak durum* (kiminki?). *Zavallı bir anlayış* (doğru)– *Yanlış, ölçüsüz, mânasız,* (tam, işte böyle). *Hasut münekkit* (bakın bu yanlış, bir kişi ne denlü bilgisiz olursa olsun bu yanlışların sanatkârını kıskanmaz, ama cüretine gıpta ederse, ona bir diyeceğim yoktur)– *Ruh hastalığı* (Tanrı yakında şifasını verir, inşallah)–. *Öğrenci çantalarını karıştırmak– ahlâk dışı dalalet– ayıp ve şerefsiz bir hareket* (bütün bunların daha başka nerelerde kullanılabileceğini okuyucu gelecek bölümlerin satırları arasında sezerse bu da onun hakkıdır)– *Not defterlerinden aşırmak– şaşkınlık– otu et anlayan izan* (hayır, ot dediğinizi anladık)– *Bu zatın artık göremez olduğu Yed–i Kudret* (bunu nasıl gördüğümüzü Tanrı bilir, aşağıda yeri gelecektir)– *Altmışını çoktan geçmiş koca öğrenci* (peki, öyle ise, bu müderris efendi onun

ilm-ü fazlından yararlanmamızı neden hoş görmez, gerçi biz kendülerinden edebiyat öğrenecek değiliz, edep öğreniyoruz, yeter)- *fodul fodul bakmak* (Şimdi de Baki'nin hangi beytine?)- *âdiliğine vermek* (peki, ona verelim)- *Fodulluğunu yazıya geçirmek* (veya sicilline sebt etmek)- *Gaflet ve dalaletle yazmak* (hâşâ, böyle yazılmadığı derkenarlarında görülüyor)- *hasut eleştirici* (yukarıya bakınız)- *iftira etmek* (kime? şair Baki Efendiye mi? Kayırmaz, ölmüş bir kişiceğizdir)- *insanda ilmî haysiyet şöyle dursun, daha neler olmamak lâzım geldiğini saymaya hiç lüzum görmüyoruz* (ben de görmüyorum, bunu okuyucu isterse kendisi görsün, hepsini biz mi düşüneceğiz)- *şaşkın ve mezbuhâne gayret* (örnek vermek gerekmez)- *aklı başında herkes* (kiminki başında değilse kaygısını o çeksin, elbet onun da aklını başına getiren çıkar)- *Ancak bu zata bu yaşından sonra herşeyi biz öğretemeyiz* (biz ise daha bir sîmkeş kelimesini öğretemedik) *köpüklü saralarla* (bir de köpüksüzü var, aklımda kaldığına göre)- *Bu ad, ağıza ve yazıya alınmaya değmez* (işte onu göstermeye çalışıyoruz ya)- *müdafaa şamarları* (bütün güçsüzlerin başvurduğu küfürler söz konusudur)- *Bu zatı jurnalcılıktan hafiyyeliğe ve her türlü çirkin iftira ve tecavüzlere sürükleyen ruh karanlığı* (güneş vurmuş sim-gümüş bulutların ışığında biraz aydınlanayım derken...)- *Bu adam bu kadar yazıya değmez* (doğru, adam nemize gerek, biz konumuza gelelim) veya (yanlışlar bağrışıp duruyor, işitmemek için bu alışılmış yola sapalım, belki kurtuluruz)- ve son: *Bevval-i çeh-i zemzem* (zemzem kuyusunu kirleten demek olduğuna göre burada *Zemzem kuyusu* bu ayıp ve çirkin sözlerin kılavuzluğunda varılacak çukurun adıdır. Biz bunun üstünü

Edib olur kişi sermaye-i hayâsı kadar

deyip kapatalım ve konuya geçelim.

III.

Şâh dârû

Bu kelimenin okunuşu Şâh-dârû'dur ve rahmetli Yahya Kemal'in kitabını yayınlayan bunu *Şâh-ı dârû* şeklinde bozmuştur. Yazar, bu gibi *istif yanlışlarının*, bağışlanmaz bir suç olduğunu öne sürdüğü için, biz bunlardan bir tanesini gösterdik. Eli ancak okul kitaplarına ve sözlüklerine uzanabildiğinden, *Ferheng-i Ziya*'ya bakmaktan ileri gidemeyen bu *Kenar Bilgicine*, ilkin, çoğunun adını bile duymadığı kaynakları göstereceğiz. Bütün bunları da hiçe sayacağını önceden biliyoruz; çünkü onun *ilmi*, bizimki gibi kara kitaplardan değildir, onunki bir *ilm-i bâtın*'dır, veya bir *ilm-i batın*'dır. Bütün kaynakların, tanıkların, yetkilerin karşısında ne yapsanız, bu *levh-i mahfuz*daki hatâyı bu *levh-i emles*ten silemezsiniz. Onun için bizim söyleşmemiz şimdi okurlarla ve bizden okuyanlarladır. Önce güvenilir yabancı sözlüklere yer verelim; kelimenin okunuşunu göstermek için bunun bu kaynaklarda görülen imlâsını olduğu gibi veriyoruz.

1) Jean–Jacques– Pierre Desmaisons, Dictionnaires Persan–Français, Rome 1913, II. cilt, s. 344. "*Schâh–dârou*, rèmede royal, rèmedes des rois (roi des rèmedes) nom donné du vin par le roi Djemschîd.

2) Ferheng–i Câmi'–i Fârsî be–İngilîsî, Süleyman Hayyim, Tahran 1314, II. cilt, s. 165 (Shah–daroo). (Name said to have been given by Jamsheed to wine. The king–remedy.)

3) Steingass, A comprehensive Persian–English Dictionary, üçüncü basım, London, 1947. Shâh–dârû. Sovereign remedy) a name which Jamsheed gave to wine.

4) İonnis Augusti Vullers, Lexicon Persico–Latinum, cilt II, s. 394. *Şah–dârû*. (optimum medicamentum) vinum, cuius nominis acuten rex Cemşîd fuisse dicitur.

Bu üç ayrı dilde yazılmış olan dört sözlüğün hepsi de Farsça ile uğraşan bütün bilginlerce güvenilir kaynaklardır. Sonuncusunu yapan güvenilir Farsça sözlükleri tarayarak eserini hazırlamıştır, demek isterim ki buna bakmakla birtakım Farsça sözlüklere yeniden bakmak gerekmez. Bu yukarıki sözlüklerde verilen karşılıkları da Türkçeye çevirmeyi gerekli bulmuyoruz, yoldan geçen herhangi bir ortaokul öğrencisi bize bunun Fransızca olsun, İngilizce olsun anlamlarını söyleyebilir. Latince karşılık ta anlaşılmaktadır. Şimdi başka sözlüklere de bakalım:

5) Muhammed Pâdşah, mütehallis be "Şâd", Ferheng–i Anandrac, cilt IV, s. 2573, Şah dârû. Cemşid'in üzüm şarabına verdiği ad.

6) Ferheng–i Cihangîrî, Cilt I, s. 128 v.d. Şah dârû. Bu sözlükte, aşağıda "Burhan–ı kaatı" dan olduğu gibi alınan hikâye verilmektedir.

7) Burhan–ı Kaatı'. *Şahdârû* شاهدارو İsm–i bâde–i dilcûdur, Cemşîd ihtiraıdır. Menkuldür ki vaktâki Cemşîd zamanında üzüm zuhur edüp neşr ve şüyûunu ve müdâm halkın andan intifaını murad etmekle tasarruf edüp emreyledi. Birkaç zarfa birer miktar üzüm koyup bir mahalle vaz'-eylediler ve hergün birer nebze alup tenavül eylediler, tâki en gerüye bir zarf kalup ve ana nevbet gelince beş on gün kadar mürur eylemekle gördüler ki ol zarfta olan üzüm mütegayyir olmuş, kendü kendüsüne kaynayup durur, hali üzre terkeylediler. Birkaç günden sonra açup gördüler ki sakin olmuş. Tecrübe için tatdılar, bakdılar ki bir acı nesnedir, zehir kıyasiyle ba'de't–tasfiye bir şişeye alup hıfzeylediler. İttifakî Cemşîd'in ziyadesiyle hasnâ bir cariye–i makbulesi var idi. Hayli müddetdir ki şakika illetine giriftar idi, kat'â gözünü açdırmayup bir lâhza ârâm vermez idi, şol rütbeye vardı ki canından bîzar oldu. Âkibet mevti, hayat üzere tercih edüp zehir niyyetine ol şişeyi alup bilâ–cur'a nûşeyledi. Gördü ki zararı olmadığından başka bir garip neş'e îras eyledi ve birkaç gündenberu gözlerine uyku girmezdi, hemen yatup müstevfî uyudu. Bîdar oldukda gördü ki başında aslâ ağrı ve acı kalmamış. Cihana yeni gelmişe dönüp kemal–i meserretinden der–saat bu

keyfiyyeti Camşîd huzuruna arzeyledi. Bu münasebetle şâhdârû شاهدارو ile tesmiye eyledi. Pes şarabın ibtida ismi şâhdârû شاهدارو olmuş olur. Burada kelime üç yerde geçmekte ve üçünde de imlâsı شاهدارو olarak verilmektedir. Eğer kelime şâh-ı dârû olsaydı, koca bilgin Asım Efendi onu شاهدارو biçiminde yazmazdı. Bu sözümüzü, aşağıda vereceğimiz kaynak ta ayrıca berkitmektedir.

8) Aka Seyyid Muhammed Ali, Ferheng-i Nizam, cilt III, s. 481. Bu sözlükte "şah" kelimesiyle yapılmış otuzdan artık söz sıralanmıştır: Şah âb, şahbaz, şah bânû, şah bende, şah beyt, şah pûr, şah tıraş, şah terre, şah per, şah pesend, şah tût, şah cû, şah hatayî ve *şâh dârû*..... kelimelerinin hiç birinde, bunların bir terkip olduğunu gösterir bir hareke kullanılmamıştır. Fakat şâh-ı zeng kelimesi شاهِ زنك şeklinde ve bunun bir terkip olduğunu göstermek üzere 'h' altında esre konarak yazılmıştır. Eğer bu şâh-ı zeng'den başka kelimelerden herhangi biri ve bunların arasında *şâh dârû* terkip halinde olsaydı, sözlüğün bilgin yazarı bunu da elbette gösterecekti.

İmdi, herhangi bir görür göz için bu tanıklar yeter artar, kelimenin nereden ve nasıl çıktığı, Ferheng-i Cihangîrî'de ve Burhan-ı Kaatı'da ve ötekilerde apaçık bellidir.

Sağlığında kendisine karşı duyduğumuz saygıyı ölümünden sonra da sürdürdüğümüz için, rahmetli Yahya Kemal'in adını buraya bulaştırmak istemiyorum. Şairin Türkçe kelimeler üzerinde bile ne kadar titiz olduğunu bilenler, onun kelimede öyle bir *tasarrufa* kalktığına inanmayacaklardır. Ayrıca "*Eski şiirin rüzgârıyla*" adlı kitabını dolduran bütün şiirlerinde görüleceği üzere onun şâhdârû söylenişindeki ahengi, cılız ve çelimsiz şâh-ı dârû okuyuşuna feda etmeyeceğini de kestirirler. Kaldı ki Belediye Kütüphanesinde görevli Asım Sönmez'in anlattığı, Yahya Kemal'e yorulmak istenen savunma payını da çürütmektedir. Asım Sönmez, Üstad'ın mahremiyetine girmiş olan üç beş kişiden biridir, onun anlattığı ise şudur: "Her zaman olduğu gibi erkenden üstada gittim, hizmetinde bulundum. O sabah bana bu taştir parçasını okudu. Akşam yine geldim, sofrasını hazırladım, karşılıklı sohbete koyulduk. Sabahtan ezberime aldığım parçayı okumaya başladım:

Felekten şâh-ı dârû verseler bir dem kabul etmez

Başıma vurdu ve doğru oku diye azarladı, *şâh-ı dârû* değil, *şâh dârû*.

Anlamışsınızdır ki taş yontmaktan yoruldum, biraz da şöyle bir *müttekâ*ya yaslanmak istiyorum.

IV.

Müttekâ ve Koltuk Değneği

Baki'nin şu :

Biz müttekâ-yı zerkeş-i câha dayanmazız
Hakkın kemal-i lûtfunadır istinadımız

beytindeki "müttekâ" kelimesine, *Nâmıdiğer*, "değnek" karşılığını vermiştir. Hep de Baki'ye –demek ki en iyi onu anladığını sanıyor– sataşan yazarın bu beyti açıklamasını bir kez daha okumak yerinde olacaktır, diyor ki: "Biz iktidar mevkiinin *altın işlemeli değneğine* dayanamayız. Bizim dayandığımız "*direk*" Tanrı lûtfunun sonsuzluğudur." Ve bize Kamus–ı Türkî'yi, bir Osmanlıca–Türkçe sözlüğü ve bir okul kitabını salık veriyor, bu kenar yazıcısı. Bu "güvenilir" kaynakların "müttekâ"ya verdikleri karşılıklar ilk ikisinde "dayanılacak alet, *koltuk değneği*"dir, üçüncüsü buna bir de "*baston*" eklemiş. Demek ki son ikisi birincisinden almış. "İzahlı Divan Edebiyatı Antolojisi" bir okul kitabıdır. Şimdi bir "edebî eser" diye niteleyip buna kaynak olarak sarılan yazıcı, neresinde ne soydan yanlış olduğunu göstermeden bu kitabın yanlışlarla dolu olduğunu nicedir söyleyip durmaktadır. Ama bir tanesine katıldığı bu yanlış onu kurtaramayacaktır.

Bizim elimizi önce, onun *artık göremez olduğumuzu* söylediği *Yed–i Kudret* tutmaktadır, şöyleki: Kuran'ı Kerim'in 12. suresi olan Yusuf Suresinin 31. ayeti şudur: "Felemmâ semiat bimekrihinne erselet ileyhinne ve a'tedet lehünne *müttekeen* ve âtet külle vâhidetin minhünne sikkîne... (sadaka Allahu'l–azîm)". *Müttek*â kelimesi Kuran–ı Kerimde ancak bir yerde, işte bu ayette geçmektedir. Şimdi Türkçede güvenilir çeviri ve tefsirlerin bu ayette geçen "*müttekâ*" kelimesine verdikleri anlamları görelim: "Vaktâki bunların gizliden gizliye dedikodularını işitti, onlara davetçi gönderdi ve onlar için *dayalı döşeli* bir sofra hazırladı ve herbirine bir bıçak verdi (Elmalılı rahmetli Mehmet Hamdi Yazır, Hak Dini, Kuran Dili, yeni mealli Türkçe tefsir, İstanbul, 1936, IV, 2858). Bir başkasında: "Dedikodularını duyunca davet etti onları ve *dayanacak şeyler* getirdi, sofra çıkardı ve herbirine birer bıçak verdi (Kuran–ı Kerîm Tercümesi, İstanbul 1958, I, 271)". Bu çeviri Abdülbaki Gölpınarlı'nındır. Bir üçüncüsü de: Vaktâki (kadın) onların gizliden gizliye yaptıkları dedikoduları işitti, kendilerine (davetçi) yolladı, onlar için (rahatça) *yaslanabilecekleri bir yer* (bir de sofra) hazırladı, onlardan herbirine birer bıçak verdi (Rahmetli Hasan Basri Çantay, Kur'an–ı Hakîm ve Meal–i Kerîm, İstanbul 1959, I, 351). Züleyhâ'nın zavallı hanım konukları ağırlanmak için geldikleri yerde, bu bilgiç yazar tarafından *değneklerle* kovulacaklardı demek.

Şimdi müttekâ'nın güvenilir Arapça sözlüklerdeki karşılıklarını bulalım:

1) R. Dozy, Supplement Aux Dictionnaires Arabes, Leyde 1881, II, 836. Müttekâ: Coussin (yastık, yastık yüzü), carreau (dört köşe yastık).

2) Jean–Jeacque–Pierre Desmaions, III, 389. Müttekâ: Accudoir (dirseğin dayanmasına mahsus yastık ve saire, koltuk); lit de repos avec des coussins pour s'accoder (yaslanmak için yastıklı istirahat yatağı,, yani divan).

3) Mütercim Asım Efendi, Kamus Tercümesi, dört ciltlik küçük boy basması, I, 120 v.d. El-müttekâ, ism-i mef'ul bünyesiyle dayanacak şeye dinür, *visâde* gibi. Şimdi yine Kamus'ta *visade* maddesine bakalım. *el-visâd*, kitâb vezninde mutlaka söykenecek ve yasdanacak nesneye dinür, *müttekâ* mânasına ve *visâd* ve *visâde* hâ ile ve vâv'ın harekât-ı selâsesiyle *hassaten baş yasdığına dinür müttekâ mânasına* (II, 54).

Bunlardan başka, bu beytte daha iki yer, iki karine var ki, müttekâ'nın "değnek" diye anlaşılmasına engeldir, bunlar da *Zerkeş* ve *câh* kelimeleridir. Bu da, beytin bütününün anlatmak istediği *düşünceden* ve beytin *siyak u sibak*ından meydandadır. Buna *altın işlemeli* yahut ta yazarın dayandığı basit okul kitabında olduğu gibi *altın kakmalı değnek* anlamı vermek, yanlışın yanlışıdır. Çünkü, ancak papada, kırallarda ve imparatorlarda gördüğümüz böyle bir *değnek* -ki *asâ* denir, değnek ve baston denmez- için *altın işlemeli* denmez, *murassa*, denir. *Zerkeş* kelimesi ise 1) altın tel çeken, 2) *altın tellerle işlenmiş kumaş* demektir. Böyle bir kumaştan değnek yapılmaz, ancak yastık ve giyecek yapılır. *Zerkeş* kelimesinin bu altın işlemeli kumaş anlamı için bak, 1) A. Vullers, II, 129 v.d. 'Ex dureis filis elaborata res, aut acu aurea picta; pannus filis aureis textus.' 2) Steingass, embroidered or covered with gold thread, gold cloth; 3) Ferheng-i Anandrac, III, 2217. Be-feth-i kâf ve sükûn-ı şîn-i mu'ceme: Ve cameî ki târhâ-yı nukre der an bâfte bâşed, (yani gümüş tellerle dokunmuş giyecek).

Kelime o kadar bilinmektedir ki sözlüklerin bir çoğu bunu almayı gerekli bulmamışlardır.

İkinci karine *câh* yani mansıptır. Bugünkü dilde bile "koltuk sahibi olmak, koltuğa oturmak, koltuktan kalkmak istememek, koltuğa ısınmak" gibi deyimlerde yaşamakta olan bu sözü, yani mansıp koltuğu'nu atıp yerine çelimsiz bir değnek -asâ bile değil- koymak, Baki'yi ve onun bu gazelini taştir eden Yahya Kemal'i anlamak değildir. Bunu türlü te'villerle bir *sihirbaz değneği* gibi kullanmak gücü de kimsede yoktur. Ve birkaç okul sözlüğüne ve kitabına dayanıp meydanda sopa sallayan yazar, böylece tahta atından düşüp, başını vurduğu kaynaklardaki *Koltuk değneğ*ine kalmıştır.

V.

Savatlı Sim-Gümüş

Yazar, Baki'nin Hazan kasidesindeki

> Rişte-i bâran gümüş tel, sîmkeş ebr-i harîf
> İki çarha döndüler gûya zemin ü âsman

beytindeki güzelim *simkeş*in *sim-gümüş* diye ayarını bozup düşürmüş, bunu bir mezuniyet imtihanında böylece sormuş ve sonra yanlışı yüzüne vurulunca, bunun doğruluğu üzerinde, başta kendisinin de inanmadığı bir yığın

yâve sıralamıştır; daha yakışır bir deyişle bu *sim-gümüş* uydurmasına bir de savat çekip onu okuyucuya bir daha sunmak cüretini göstermiştir. Buna uygun düşen bir atasözü var ya, şimdi aklıma gelmiyor, yoksa dilimin ucunda. Diyelim ki, ben *şaşkın bir koca öğrenci* olarak, onun dediklerine fodul fodul *bakıp* inanayım, bu kadar okuyucuya ne diyeceğiz? Onlar ki isterlerse, benimle birlikte, İstanbul içinde kütüphane kütüphane gezip, bu kasidenin bulunduğu bütün divanlarda bu kelimeyi hep *simkeş* olarak bulacaklardır. Biz aşağıda, baktığımız divanların bulunduğu kütüphaneleri, bu divanların kayıt numaraları ile beytin bulunduğu yaprak numaralarını veriyoruz:

Üniversite kütüphanesi: 674, y. 14b, 1302, y. 15b, 1969, y. 15a, 1971,y. 13a; 5571, 18b; 5558, 10b; 3183, y. 12a; 2928, y. 21 a; 5524, y. 13b; 2942,y. 29a; 3846, 20a; 3864, y. 18b; 3793, y. 15a; 3021, y. 10a; 2583, y. 19b, 2889, y. 13b; 385, y. 18a, 799, 3b; 5475, y. 8a. *Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Efendi* (*manzum*): 48, y. 13b. *Bayazıt Umumi Kütüphanesi:* 5642, y. 8a. *Süleymaniye Kütüphanesi, Esat Efendi:* 2610, 19b; 2611, 9b; *Hamidiye*, 1083, y. 13. b; *Hacı Mahmut Efendi*, 3712, y. 12b; *Lala İsmail*, 427, y. 15 b; *Kadızade Mehmet Efendi*, 388, y. 9a; *Nafiz Paşa*, 868, s. 24. *Ayasofya*, 3887, 26a; *Yahya Efendi*, 264, 16a; *Köprülü Kütüphanesi* (*Fazıl Ahmet Paşa*) 268, 16a *Topkapı Müzesi* (*Revan Köşkü*), 742, 17b; 743, y. 17b; 744, y. 17a; (*Bağdat Köşkü*) 169, y. 17a; (*Emanet Hazinesi*), 982, 13a 1625, y. 15b; ve nihayet taşbasması divan, İstanbul 1284. Bütün bu divanlarda bu kelime *sîmkeş* diye yazılmıştır. Bu gördüğümüz sayısı kırka yaklaşan Baki divanından bir tanesinde olsun, o düzmece beyitte bize ille de kabul ettirilmek istenen *sim-gümüş* yoktur. Bu divanlardan *Üniversite Kütüphanesi*nde bulunanlardan 3864 numaralı divan 980 Ramazanında; 2853, 990 tarihinde; 1969, 1000 yılında; *Lala İsmail Efendi*deki 427 ise 1002 yılında, demek ki Baki hayatta iken yazılmışlardır. Hele bir tanesi, *Esat Efendi*, 2610 numarada kayıtlı olan divan 996 yılında tanınmış mevlevi şairi Sîneçâk tarafından yazılmıştır. *Esat Efendi*, 2611 deki yazma, 2610 sayılı yazmadan, yani 996 tarihinde yazılandan daha eski olmak gerektir. Çünkü bu kaside, 2610 sayılı yazmada 'Kaside bera-yı Baba Efendi Rahmetullahi Taâlâ' başlığını taşımakta, bundan da kasidenin ithaf edildiği zatın bu tarihte ölmüş bulunduğu anlaşılmaktadır. 2611 sayılı yazmadaki başlık ise 'der vasf-ı hazân ve sitayiş-i hazret-i Baba Efendi ki ez efadıl-ı zemâne'dir, bundan da divanın henüz Baba Efendi'nin hayatta bulunduğu bir tarihte yazıldığı anlaşılmaktadır. Baki'nin ölümünden hemen sonra yazılmış divanlar da var ki onları bildirmeyi gerekli bulmadık, en eskileri bunlardır.

İmdi, bütün bu divanlarda bu kelimeyi *sîmkeş* diye alan beyt yanlış ta kenar yazıcısının *elinde kıymetli ve Baki hayatta iken yazılmış olan yazmada* ise *sim-gümüş* öyle mi? Biz "Erenlerin Bağından" seslenelim: "Aziz dost, bunda muhakkak dehşetli bir sır var."

Yazar alıştığı yoldan yürüyerek birtakım boş sözler, yapmacıklı benzet-

meler, iri ve yuvarlak lâkırdılarla ne yaymak istiyor? Beyaz, penbe daha nice kitaplarda *sim-gümüş* yazılı imiş. Baksan esmer ve buğday benizli kızlarımız nakış işlemiyorlar demek. Bu bir yönden bizim kadınlarımıza, bir yönden de Baki'ye *bühtan*dır. Eğer *beyaz, penbe kitaplar*, "sim" kelimesini "gümüş veya altın iplik" yerine kullanıyorsa o zaman bunun gümüşünü altından ayırmak için "sim gümüş" değil "gümüş sim" diyeceklerdir. Baki'ye gelince, değil Baki, hiç bir divan şairi "sîm" kelimesini "sim" okuyup ta, isterse bir düşmüşü kurtarmak uğruna olsun, kendini "vezinden ve kelimenin ahenginden anlamaz" yerine koydurmaz. Bunu ancak, sonbaharın kışı haber veren kapkara bulutlarını *som gümüş* yapabilen sakat bir görüş becerebilir. Burada beytin içinde durup duran *sîmkeş*i kaldırıp ta, onu benim artık göremez olduğum bir *yed-i kudret* olarak göstermek pek hoş düşmüştür; hem söz yok, güz yağmurlarını getiren ve kışı haber veren kapkara *som gümüşü andıran* bulutlarından daha parlak ... Bir fıkra da bizden gelsin mi? Hem belki Arnavut fıkrasından geri kalmaz umarım. Bu fıkrayı, bir yakın dostum daha dün anlattı, bayat değildir, tazedir; bir Külliyat-ı Letâifte okumuş. Ben konuyu olduğu gibi vereceğim, yalnız çeşnilendirmek ve hikâyeyi zamanına götürmek için ona kendi giyeceğini giydirmeyi deneyeceğim; fıkra şudur:

Vaktiyle – bugün değil – cehele-i ulemâdan bir zat hücresine cem' olan talebe-i ulûma herkangı bir kitaptan bir sahife açup okuduğu esnâda bir yer gelüp ol yeri dahı "miskin derviş dîdelerinden *eşekler yağdırdı*" deyu okudukta sûhtelerden bir adedi artuk bu kadarına tehammül edemeyüp Mevlânâ hazretleri bir zühûl buyursalar gerektir, *eşekler* değil, *eşkler* olmak münasip görünür; zira gözlerden eşekler yağdırmak âdetullaha muhaliftir, deyu küstâhâne hâcenin sözünü kestikte, hâce-i dânâ bîmahâbâ *çömezine* hitapla:

–Sus behey gafil, neûzübillâh kâfir olursun. *Yed-i Kudret* neye kaadir değil, dilerse gözlerden develer yağdırır, deyicek zavallı miskin molla bu cevab-ı pür-itabdan mebhût kalup sükût eyledi.

Pes bizim dahi, *Yedi- Kudret* anlayışımız, çömezin anladığı gibidir, biz de başta Baki Efendi olmak üzere, herkesle ve çömezle birlikte *sîmkeş* okuyoruz ve *sim gümüş* okunuşunu yazara bırakıyoruz, gaflet olunmaya.

VI.

M i m l e r

Bütün okuyucular, benim gibi *gaflet ve dalâlet* içinde, yazıya geçmiş ne varsa doğru sanup inanan soydan olamayacakları için onların aklından geçenleri benim aklımdan da geçiyormuş gibi ortaya koymak istiyorum. Bir meydanın kıyısından yükselen ve ne için olduğu anlaşılmayan yaygaranın belli yerlerine birkaç *mim koymak* gerekmiştir, şöyle ki:

a) *kûfi mim.* – Danişmendnâmeden alınıp ta "Çü dağlar başı altun tac *üründü*" şeklinde işlenen ve Türkçe bilen hiç kimsenin yapmayacağı bir açıklama ile, "dağlar başı altun başaklar gibi tac ürünü verdi" diye bize sürülen yanlışı bir kulpunu bulup örtmek isteyen yazar, ilk derkenarında '*geçen ay* bir tarih dergisi için yazdığım "Gazi ruhu ve harbeden dervişler" adlı yazımda okuyacaktır' diye bir söz savurdu. Buraya koyduğumuz mim şudur. "Biz o metni doğru okuduk, hem bir yazı da yazdık, *geçen ay*, yani senin benim bu yanlışımı el-âleme duyurmandan önce" demek ister.

b) *Gubarî mim.* – Bizim yazdıklarımız doğrudur –buna yazardan başka kimin şüphesi var?–, karşılık vermeye değmez, demeye getirir, te'vile gelmeyen yanlışları için, çıkmış ve çıkmamış birtakım kitapların adını da verir, baksın oraya der. Baktık işte, *müttekâ*ya ,ne oldu?

c) *Talik mim.*– Neden yazar, *kavl-i mücerret*ten öteye gidemeyecek iddialarda bulunur? Neden *Yahya Kemal bana demiştir ki...* der? Neden, ölmüş bir insanı tanık olarak ortaya sürer? Ve neden hep bu konuşmalar, bu tahliller, bu yazdırıp çizdirmeler ikisinin arasındadır da, şairin başka *mukarrepleri* bundan haberdar değildir?

ç) *Divânî mim.*– Neden *çok sayıda* okuyucu, hep bu kişiye danışırlar ve neden hep onun dediklerine eyvallah ederler ve bu hep bir müridin, mürşidine katıksız inancını andırır? Yukarıdaki fıkrada olduğu gibi neden bir *küstah çömez* çıkmaz veya çıkar da –ben gafilden başka– kimsenin haberi olmaz? Veya olmaz sanılır?

d) *Nesih mim.*– Neden bu teksirler öğrenciler tarafından yapılmış *hususi teksirler*dir? Neden bu teksirlerdeki yanlışları hep öğrenciler yapar? Ve onlar yapar da okutan neye düzeltmez? Neden öğrenciler imtihan sorularını da kendileri teksir ederler ve karşılıkları da kendileri verirler? Ve neden bizlere iş bırakmazlar, yanlışlar yapmaktan başka?

e) *Celî mim.* – Neden bütün, herkesin rahatça, istediği zaman gidip görebileceği divanlarda hep *sîmkeş* yazar da, yalnız tek bir yazmada *sim gümüş* yazar? Ve neden bu divan Baki hayatta iken yazılmıştır? Ve neden bu kıymetli divan yalnız onun elindedir? Ve neden oradan bu *simgümüşlü* beyt alınır da, okuyucuya, bunun klişesi sunulacağı yerde, "gelin görün, bu divan evimde, veya evinde veya yeryüzünde belli bir yerdedir" denmez? İnsan ne de olsa kendi gözüne inanır, içinden kuşkuyu atmak ister. İnanmamak, hele böyle işkilli yerlerde insanoğlunun şanındandır. Hazret-i İbrahim bile, Allahın ölüleri nasıl dirilttiğini, gönlü iyice yatsın diye ille de görmek istemiştir (Bakare suresi, ayet 260).

VII.

Sonuç

Bu, gün ışığından korkan divan: 1) Ya, benzerleri görüldüğü üzere, bilgisiz bir hattat elinden çıkmıştır, *sîmkeş*i "simgümüş" yazmıştır; 2) ya ancak

PARANTEZ

Durup yalnızlığını yapıyorsun
Görüp asılmışlığını ey tasa
Yerden bir gül alıyorsun

Sokaktan geçiyorsun düşün
O herkesin geçtiği sokak
Geçmişe bir gün katıyorsun

Dokunsan bir güzelliği yaşamanın
En yakında
Dönüp arkana bakmıyorsun

Unutmak o büyük bağışı zamanın
Bu bildiğin tek şeyse
Bir bunu bilmiyorsun

Alıp başını gidersin öyle
Ayşe Ayşe'nin güzelliği ve seni sevdimlerle
Aldığın yere üç gül koyuyorsun

Halil UYSAL

---

rüfâîlerin karışacağı ve bileceği bir keramet karşısındayız, *gayibden bir el* bu *sîmkeş* kelimesinde, eski harflerle *k ile ş* arasında bir *mim* oturtmuştur; 3) ya da bu bir klişe oyunudur, her söylenene inanan bizim gibi *safdil* okuyuculara bir *akl-ı evvel* kişinin azizliğidir. Divanın kendisi çıplak gözle görülmedikçe bu üçünden hangisidir, ben doğrusu içinden çıkamam. *Orada sim gümüş* diye yazılmış da görsem, Baki Efendi de kalksa, ben böyle yazdım dese yine de inanamam, buna inanmak Divan edebiyatından sahip olduğumuz buçuk bilgiyi, kendimizi ve Baki Efendiyi inkâr olur.

Geriye ne kaldı söylenecek? Hâ bak, rahmetli Yahya Kemal'in öldükten sonra da şiir yazmaya devam ettiğine sevindim. Ama Yahya Kemal Bey değil, Nef'i kalksa da benim için Siham-ı Kaza yazsa, *sim gümüş* uydurmasını ortaya atıp bu yetmiyormuş gibi bir de ele güne karşı bunu savunmaya kalkan kenar yazıcısının derdine derman olamaz, isterse her beytinde bir, *şâh-ı dârû(!)* bulunsun.

FARELER VE KEDİLER

Şimdi burdaydı bay fare,
Neden kaçtı, kim kaçırdı?
Söyleseydik kedilere
Kediler ona acırdı.

Oysa keyfi yerindeydi,
Bal küpünde iki eli,
Çok yoruldu, çok terledi
Kilere girdi gireli.

Oh bu dünya gül gülistan
Hazır kazanç, yan gelip yat.
Dam başında miyavlayan
Şu aç kedilere inat.

Korkuttu bay fareciği
Kutsal denen başkaldırma,
Farelik güzel, hoş, iyi
Fakat kediler olmasa...

Olur gibi değil, kaçtı,
Kaçmakla da iş bitmiyor.
Tek başına savaş açtı,
Kediler aç, güçlü ve zor.

Bay farecikse küçümen
Kimseye hiç yoktu kastı.
Öc almak çin kedilerden
Kilerde kendini astı.

Toplandı hemen o gece
Bütün kediler her yaşta,
Şanına yaraşır yüce
Tören yapmak için ona.

İçinden güldü bay fare
— Oyuncaksız kaldılar ya...

Seyfettin BAŞÇILLAR

TÜRK DİL KURUMU OTUZ ÜÇ YAŞINDA

Yüz elli yıldan beri gerekliliğine inanılan, gerçekleştirilmesi için uğraşılan, ama bu uğurdaki emekler, dağınık, kişisel çabalar olmaktan ileri gidemeyen dili düzenleme işi; planlı, örgütlü ulusal bir atılış biçimini, ancak otuz üç yıl önce almıştır.

Bu atılışın temsilcisi olan Dil Kurumu'nun çalışmaları üzerine, övücü, yerici birçok sözler söylenmiştir. Bunlar gözden geçirilirse görülecektir ki yerici sözlerden çoğu bu çalışmaların gereği gibi bilinmemesinden ileri gelmektedir. Bundan dolayı, birkaç gün önce otuz üçüncü yıldönümünü kutladığımız Dil Kurumu'nun ne ile, nasıl uğraştığını şuracıkta kısaca belirtmek yararlı olacaktır.

Tüzüğüne göre Dil Kurumu'nun iki amacı vardır: a) Dilimizi özleştirmek, b) Dilimizi geliştirmek. Tüzük, bu iki amaca varmak için izlenecek yolları iki ana ilkede özetlemiştir: a) Devrimci anlayış, b) Bilim yöntemleri. Dil Kurumu'nun bütün yapıları bu dört ayak üzerine oturtulur.

Çeşitli nedenlerle Dil Kurumu'nu kötülemek isteyenler, onun yalnız özleştiricilik, ya da devrimcilik görevi üzerinde duruyorlar. Özleştiriciliği "dili yoksullaştırmak", devrimciliği de "bilime sırt çevirmek" gibi göstermeye çalışıyorlar. Oysa "dili zenginleştirmek" ve bunu "bilimsel yolu izleyerek yapmak", Kurum'un temel ilkelerindendir. Dil Kurumu, bu ilkelerin gerektirdiği işler olarak dilimizin gelişmesine yardım edecek kaynakları araştırmakta, dil haznelerimizi bulup ortaya koymakta, dilimizin çeşitli konuları üzerine bilimsel incelemeler ve araştırmalar yapmaktadır.

Dil Kurumu'nun, sayısı 237'yi bulan yayınlarına şöyle bir göz atmakla bu uğurda harcanan emeklerin büyüklüğü, değeri, yönü anlaşılabilir: İşte bütün dünya türkologlarının her yıl sabırsızlıkla bekledikleri *Türk Dili Araştırmaları Yıllıkları*. On iki cilt oldu. İşte yurdumuzda pek çok okuyucunun ilgi ile izlediği *Türk Dili dergisi*. On beşinci cildine

başladı. İşte dilimizin altı yüz yıllık geçmişindeki zenginliğini tozlu raflardan alıp önümüze seren ve şimdiye dek altı büyük cildi çıkmış olan *Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü*. İşte halk dili haznesinin kapılarını açan yedi ciltlik *Derleme Sözlüğü*. İşte *Türkçe Sözlük*, işte *Fransızca–Türkçe Sözlük* ve daha başka sözlüklerimiz... İşte Türk dilinin en büyük anıtlarından *Divanü Lûgat–it–Türk*'ün altı cilt tutan çevirisi, dizinleri, tıpkıbasımı. İşte *Kutadgu Bilig* nüshaları. İşte iki ciltlik *Dede Korkut Kitabı* incelemesi, işte *Türk Dilbilgisi* üzerine çeşitli incelemeler. İşte *Türkçede Kelime Yapma Yolları*. İşte *Türk Diline Genel Bir Bakış*. İşte *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. İşte *Orta Öğretim Terimleri Kılavuzu*. İşte Türk dilinin bilginleri ve ustaları: *Kâşgarlı Mahmut*, *Mütercim Asım*, *Ahmet Mithat*, *Ziya Gökalp*, *Mehmet Emin*, *Ömer Seyfettin*, *Hüseyin Rahmi*, *Ahmet Hikmet*, *Ahmet Rasim* üzerine çıkarılmış yapıtlar. Ve işte Atatürk'ün bugünkü dile çevrilen *Söylev*'i.

Bütün bunlardan daha önemli olarak, işte Dil Kurumu'nun öncülüğüyle bütün yurtta kökleşen dil bilinci, dilini derinliğine ve genişliğine araştırıp incelemeyi, geliştirip yaymayı ulusal ödev sayan yeni kuşak.

Bırakınız ayrıntıları: Aşırı gidiyoruz, duraklıyoruz kavgalarını... Şu kelime güzel, bu sözcük çirkin çekişmelerini... Tam karşılığıdır, değildir tartışmalarını... Tutundu, tutunmadı gürültülerini... Türk dili, bilimsel araştırma ve incelemelerle, derleme ve taramalarla, türetme ve yaratmalarla kısa zamanda yüz yılları ayağımıza getiren bir gelişme ve zenginleşme yolu bulmuştur. Temiz Türkçenin otuz üç yıl içinde kazandığı anlatım gücü, Osmanlıcanın beş altı yüz yılda kazandığı anlatım gücünden çok üstündür. Dil üzerine bilimsel araştırma ve inceleme yönünden Osmanlıcanın dağarcığında hiç bir şey bulunmamasına karşılık bu otuz üç yıllık dönemde kitaplıklar dolusu bilimsel dil yapıtı ortaya konulmuştur.

Dil Kurumu'nun eksikleri, yanlışları da bulunabilir. Ama dilimize yaptığı hizmetin büyüklüğü inkâr edilemez. Onun öncülüğü ve kılavuzluğu olmasaydı dilimiz kendiliğinden bugünkü başarılı gelişme evresine ulaşabilir miydi?

Ö.A.A.

O Z A N

Konuş artık bilenmiş suskunluğunla
Bilelim artık örste biriken gerçeği
Erit sözü ağzında bir ezgi gibi üfle
Dolaşsın aramızda yalvaç çabukluğu.

Bastırır tüm ağırlığını üstümüze
Dağ taş tanımaz çoluk çocuk bilmez
Daha çok yeşil bir göze benzeyen
Bu yalıtkan doku bu uzun sağnak
Bu tan vakti erişen konuk
Bu saat on iki kalabalığı
Bu iç bulantısı mavi özlemi
Bu iki kez söylenince anlaşılan.

Anlat bize nedir avluyu dolduran soluk
bu yanık kokusu, buğdaydaki ölçek.

Anlat bize dağları denizleri
Söyle ne diyor kitaplar, taşın ağırlığı ne
Göster bize boş odaları karatahtaları
Söyle uçsun sözcükler ak duman olsun
Parlatsın Ekim sofralarını.

Granit gibi hışırdar kanımız
Dalgalanır damarlarımızda alnımızda
Evlerimiz kestane gibi patlar
Dökülür dünyanın sokaklarına meydanlarına
Bakarsın görürsün dinlersin duyarsın
Konuş artık ısıt sözle erisin buzlar
Yargıç ol bir adım gibi yaşa aramızda.

Özdemir İNCE

MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞINA DÜŞEN ÖDEVLER

ISMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

Ulus kişiliğini var eden öğelerden biri de dildir. Dilin bu işteki rolü nedir? Dile bir toplumbilimci gibi, dıştan baktığımız zaman, onu bir kelime dizisi olarak görürüz. Ancak, dile bir ruhbilimci gibi bakacak olursak, şunu da görürüz: Dil de, din gibi, sanat gibi, bilinçaltı ile ilintili olan toplumsal bir varlıktır. Dil en büyük, en kalıcı özelliklerini bu gizli kaynaktan almaktadır. Hiç bir söyleyiş, hiç bir yazış yoktur ki bilinçaltı dediğimiz bu ruh alanı, kişilik kaynağı ile yakından, uzaktan ilintili olmasın. En nesnel sandığımız düşüncelerimizde, yargılarımızda bile bu bilinçaltı varlığının bir payı, bir rolü vardır. Dile biçimini, ruhunu veren, dilin estetiğini yaratan işte bu kaynaktır. Dili bir işaret dizisi olmaktan çıkaran da odur. İşte, dilin, dilbilgisini, sözdizimini aşan bir içi, içliliği vardır. Bu varlığa şimdilik "Dil zevki" ya da "Dil duyuncu" diyebiliriz. Gerçek bu olunca, bir dili özleştirmek için onun dışı ile uğraşmak yetmez. Dilin zevk alanına değin ulaşmak da gerektir. Eğitim işinde de böyledir. Toylara ulusal kişiliklerini kazandırmak için anadillerini öğretmek yetmez. Bu dillerin ulusal kişiliklerini edindirmek de gerektir. Aynı kökten gelen aynı kelimeleri, aynı sözdizimini taşıyan İngilizce ile Amerikan İngilizcesi ayrı iki dil olarak oluşmaktadır. Bunun nedeni, ırk birliğine, kültür birliğine karşın, iki ulusun ayrı yaşama koşulları içinde ayrı kültür gelenekleri edinmiş olmalarıdır. Bundan dolayı dil duyunçları değişmiştir.

Akademiler birer bilim, sanat evleri olmaktan daha çok, birer bilim, sanat yargıtaylarıdır. Akademiler bilim, sanat olgularını değerlendirmek için vardırlar. Bugün Türkiye'de bir akademi kurumu yoktur. Olmayınca onun görevini yapmak Millî Eğitim Bakanlığı'na düşüyor. Ben bu anlayışla, Bakanlığın dikkatini yurdun kalkınması ile ilintili olan bir gerçek üzerine çekmek istiyorum. Osmanlıca yıkılmaktadır. Türkçe de onun yıkıntısı altında ezilmektedir. Bu acıklı gerçeği bildiren olay şudur: Bundan on beş yıl kadar önce Şemsettin Sami'nin *Kamusu Türkî*'sindeki "Açık" kelimesini okuyordum. Şaşılacak şey, kimilerinin şaheser saydıkları bu sözlüğün bu maddesinde yedi, sekiz tane Türkçe yanlışı buldum. Dahası var: Geçen yıl Ankara'da Türk Dil Kurumu'nun bir toplantısında bu konudaki konuşmamı dinlemiş olan Orhan Şaik Gökyay, bana, bu yanlışları birlikte incelemeyi önermişti. İncelemeyi birlikte yaptığımız zaman bu yanlışların daha çok olduğunu gördük.

Çok acıklı bir başka olay: Yukarda anlattıklarımdan sonra Türkçe bir sözlük yapmaya kalkışmıştım. Ne garip bir iç oluşudur ki bu sözlüğü bastırmak için değil, kendimi denemek için yapıyordum. Daha doğrusu, böylelikle dil gerçeğini daha yakından tanımak istiyordum. Birkaç yıl çalışarak bu sözlüğün ilk taslağını "g" harfine değin götürmüştüm. Bu taslağı yapmadan önce "Bir sözlük nasıl yapılır?" diye uzun uzadıya düşünmüştüm. Birtakım ilkeler saptamış, kararlar almıştım. Kararlarıma bağlı kalıyordum. İlkelerimden biri de yapacağım sözlükte vereceğim örnek sözlerin öz Türkçe, halk dili geleneklerine uygun olması idi. Bu örnekleri edebiyatçılarımızdan alacaktım. Bir gün, gündelik gazetelerde fıkra yazarlığı yapan tanınmış bir yazarımızın, basındaki Türkçe yanlışlarına değinen bir yazısında sekiz tane selika yanlışı buldum. Çok üzüldüm. Onun için, sözlüğe örnek sözleri seçerken, daha özenli olmaya çalışıyordum. Tanıdığım yazarlar arasında Türkçeyi doğru yazan üç kişiyi seçmiştim. Bunlardan biri Ercüment Ekrem Talu, biri Memduh Şevket Esendal idi. Üçüncünün birkaç ay sonra okuduğum bir yazısında birçokları gibi Türkçe yanlışları yaptığını gördüm!

Günün birinde de Millî Eğitim Bakanlığı'nca Ankara'ya çağrıldım. İlkokul okuma kitapları yarışmasına katılan eserleri inceleyen kurula başkanlık ediyordum. Türkçe yanlışları ile dolu olan bu eserlerin hepsini geri çevirdik. Sonra Bakanlığın tanınmış üç yazarınca hazırlanmış olan okuma kitabını inceledik. O da akla gelmeyen yanlışlarla dolu idi. Okul kitaplarının bugünkü durumu yine budur.

Bugüne değin Türkçenin durumu hiç değişmemiştir, Dil bunaltısı büsbütün artmıştır. Bugüne değin edindiğimiz, doğruluğuna inandığımız kanıya göre, dilde kişilik olmadıkça ulus kişiliği olamayacaktır. Ulus kişiliği olmadıkça da Türkiye kalkınamayacaktır. Osmanlıcayı yıktık. Bu yıkmanın bunaltıyı yaratması olağandı. Ancak, bunaltının sürüp gitmesi, hele gün geçtikçe de artması olağan değildir. Onun için, dil işinin Bakanlık'ça da ele alınması gerektir. Öz Türkçe yarışmalarından önce doğru Türkçe yarışmaları düzenlemek gerekiyor. Hele okul kitaplarını seçerken bu gerçekleri bilen, duyan insanların oy'una baş vurmak gerekiyor.

Bu işte Bakanlığa düşen ağır ödevlerden biri de ulusal bir sözlük meydana getirmektir. Türkçede eski, yeni birtakım sözlüklerin bulunduğunu biliyorum. Mütercim Asım Efendi'nin bir dil şaheseri olan sözlüğü bir yana, ondan sonra ulusal sözlük denilebilecek bir sözlük görülmemiştir. Şimdiye değin yapılan sözlüklerde aşağıdaki aksaklıklar göze çarpmaktadır:

Sözlükler dilde kullanılan kelimelerin anlamlarını bildirmek için yapılır. Bu anlamların doğru olması gerektir. Bu kelimelerin bir kısmı halk dilince vardır. Bir kısmı da bilim dilinde terim olarak vardır. Kelimelerin tanımını yapmak sözlük yapma işinin başında gelir. Bu arada bilim terimlerinin anlamlarını da doğru olarak vermek gerekir. Bu iş de pek güçtür. Sözlük ya-

panların çok dikkat etmeleri gereken nokta şudur: Bilim terimlerinin anlamları yalnız bilim eserlerinde vardır. Bunlar sözlükçülerin bilgisiyle yapılamaz. Öyleyse, bilim terimlerinin anlamlarını uydurmaya kalkışmayıp bilim eserlerinden almak gerekir.

İkinci önemli nokta da tanımı yapılan kelimelere verilecek olan söz örneklerinin seçilmesidir. Batı dillerinde yapılmış olan sözlüklerin kimilerinde örnekler klasiklerin eserlerinden alınmıştır. Türk dilinin bu günkü durumunda sözlük yapanların çok titiz olmaları, örnekleri Türkçe gelenekleri taşıyan metinlerden, atasözlerinden, arı halk dilinden seçmeleri doğru olacaktır.

Millî Eğitim Bakanlığı'na düşen tarihî ödevlerden biri de Türk dilinin sıradan bir ulus dili olmadığını, klasik bir dilin bütün ana özelliklerini taşıyan bir dil olduğunu açıklamak, bu inancın ülke çapında yayılmasını, kökleşmesini sağlamaktır. Türk diline bu soyluluğu veren biçimbilimsel, ruhsal, estetik özelliklerden kimilerini burada açıklamak isterim.

Dillerin canlılığını, üstünlüğünü gösteren biçimbilimsel özelliklerin başında üreyicilik gelir. Türkçenin üreme gücü pek büyüktür. Tanıdığımız, bildiğimiz diller arasında hangi dil Türkçe kadar üreyicidir? Arapça mı, Farsça mı, Fransızca mı, İngilizce mi, Almanca mı? Hangisi? Arada bir, elime kalemi alırım da, gelişigüzel, Türkçe bir kelimeyi kâğıdın üzerine yazarım: esmek, anmak, bulmak gibi bir kelimeyi. Sonra bu kelimeyi üretmeye çalışırım. Üretirim, üretirim de, sonunda bir de bakarım ki altmış, yetmiş kelime olmuş. Bunların içinde eskiden beri yaşayanlar da vardır. Ama, yeni doğanları da pek çoktur. Bunlar sözlüklerde yoktur, şimdiye değin hiç görmediğimiz, işitmediğimiz yepyeni kelimelerdir. Pek çoğu eski Türkçede yoktur. Hemen hemen hiç biri anlamsız değildir. İnsanı düşündürürler. Türk özünden gelen bu Türkçe kelimelerin yerinde kim bilir hangi yabancı kelimeler vardır!

Bu denemeleri yaptıktan sonra artık inandım ki, ana dilimizi yabancı dillerin kulluğundan, köleliğinden kurtarmanın kestirme yollarından biri de bu üreme vergisinden geniş ölçüde yararlanmaktır. Bunun için, şimdiye değin yapıldığı gibi yabancı kelimelere teker teker karşılık arama yolunu bırakıp, ilk iş olarak, bir üreme sözlüğü meydana getirilmelidir. Bu yolu tutunca birçok beklenmediklerle karşılaşmış olacağız. Çünkü, böylelikle, tek tabancıya tek yerli karşılık arama yöntemi ile bulamadığımız karşılıklar, bu yeni yöntemle kendiliğinden doğmuş olacaklardır. Ne de olsa bu işin bir yaratıcılık işi olduğunu biliyorum. Ancak, yaratma işinde tekniğin, yöntemin de bir payı olduğuna inanıyorum.

GÖKYÜZÜYLE

Bir sokak gördüm, gökyüzüyle karışık. Bir köpek havlıyordu, gökyüzüyle karışık. Bir kadın, gökyüzüyle karışık. Uçuyordu boşluğumda sokaklar, köpekler, kadınlar. Yaz denizlerinin durgun mavileri ıslık çalıyordu.

Özgürlük soluyordu yamaçlarda, doruklarda. Var olmanın özgürlüğü. Bugüne gelmenin. Bir saksıda zorunluluk çiçekleniyordu, bir yerde. Değirmenim o, sesimi öğüten.

Bütün körlüklerin, duyarsızlıkların , bilisizliklerin dışında biçimleniyordu. Oluşuyordu diri diri, inlerin cinlerin top oynadığı bir sabahta donmuş kalmış, ama kalabalık panayır yerleri gibi.

En güzel tuz, en güzel çizgi, en güzel soyut.

ÖRÜMCEK

Dün leş gibi lodos kokan
Sokağın dönemecinde neydi görünen
Silâhımı çektim kurşunladım kurşunladım kurşunladım
Daha büyüdü aydınlığımı kıstı sokaklarımı tıkadı kentimi sardı
Avucumda tuttuğum örümcek

ÇALAR SAAT

Bir kuş uçuyor havada. Odanın içinde, odanın dışında. Yuvarlakları çiziyor, üçgenleri, dörtgenleri, beşgenleri. Bir çizgiyi çiziyor. Bozuyor yuvarlakları, üçgenleri, dörtgenleri, beşgenleri. Bir çizgiyi bozuyor. Kimse tanımıyor onu. Varla yokun buluştuğu bir tastan yiyor yemini. Başucumda ötüyor, dibinde yastığımın, uykuyla uyanıklığın eşiğinde. İlkyaz sabahlarının çalar saati. Bir yerde gün ağarıyor. Kanlı doğumu kır çiçeklerinin.

UYKUSUZLUK

Uzun ve sessiz geceyi dinle
Ne varsa onda sana da verecek bir şeyi yok

BİR MAVİYİ BULMAK

Yeryüzünde gelmiş geçmiş bütün maviler içinden bir maviyi seçtim. Kentim oldu o benim.

AŞAMA

Kimse geceyi ikiye bölemez
Buğday sarısının kokusunu almış yürüyüp giden karıncayı

Bir bulutun çiçek açtığı yerde
Ölüm geçerli değildir.

BİR ÖLÜNÜN ODASI

Ölünün odasını temizliyorlardı. Anası, babası, karısı, çoluğu çocuğu. Kahveden arkadaşları. Gündelikçi kadınlar da gelmişti. Kimler yoktu. Ağlıyorlardı, bağırıyorlardı, susuyorlardı. Çığlıklarının bir görüntüsü suskuydu, suskularınınki çığlık. Gülüyorlardı gülümsemeden. Yatak çarşaflarını, yastık kılıflarını har vurup harman savuruyorlardı. Suya sabuna vuruyorlardı. Havalarda uçuyordu bir giyisisi. Bir kalemi, bir kâadı. Anılarını güneşe çıkarıyorlardı. Çirkin aynaları güzel günlerinin. Pirelerini, tahtakurularını, bitlerini temizliyorlardı. Sesini temizliyorlardı.

Gökyüzünü de temizliyorlardı, bir gün penceresinden baktığı.

KADINLAR

Ben yolculuğa çıkmamış kadınları severim. Küçücük odalarıdır düşlerinin alanı.

Gezginci oğullarının yorgun yüzleri.

Sabahattin Kudret AKSAL

Geçen sayımızda dizgi yanlışlarıyla çıkan bu şiirleri yeniden yayımlıyoruz. Ozanından ve okurlarımızdan özür dileriz.

T. D.

YUNUS EMRE'NİN SOYU SOPU

CAHİT ÖZTELLİ

Birkaç yıldan beri Yunus Emre üzerine süre gelen tartışmalar günlük gazete haberlerine kadar geçti. Yunus'un Karaman'lı ya da Eskişehir'li olduğu, orada ya da burada yattığı tartışmaların özünü meydana getirmektedir. Şimdilik kesin sonuca varılmamış ise de her iki yanın haklı olduğu yönler vardır. Bizce Yunus Emre'nin her iki kentle ilgisi vardır. İş, bu ikilinin çözülmesindedir (bk. Cahit Öztelli, *Türk Dili*, sayı 165, 1965).

Bu tartışmalar sırasında birçok yeni buluşlar da ortaya çıktı. Belgeliklerden tarihî belgeler yayınlandı. Bunlar arasında Yunus'un soy sopunun oldukça aydınlığa çıktığı görüldü. Dağınık olan bu konudaki yeni bilgileri sıraya koyarak Yunus'un soyunu şöylece özetleyebiliriz.

Yunus'un babası

Ankara Eski Eserler Belgeliğinde, Karaman eyaleti vakıflarını içine alan bir defterde Lârende (Karaman ilçesi) bölümünde (yaprak 39 B): "*Vakf-ı zaviye-i Yunus Emre İbn-i İsmail - il'meşhur bi-Kirişçi Baba der Lârende.*" başlığı vardır (bk. İbrahim Hakkı Konyalı, *Tarih Konuşuyor* [dergi], sayı 17, Haziran 1965). Buna göre, Yunus'un babasının adının İsmail olduğunu, kendisinin Kirişçi baba diye tanındığını, zaviyesinin Lârende'de bulunduğunu söyleyen İ. H. Konyalı "*İbare Arap kaidelerine göre yazıldığı için (Kirişçi Baba) zaviyenin değil, vâkıfın şöhretini göstermektedir.*" diyor.

Demek ki Yunus Emre'nin babasının adı İsmail'dir ve kendisi *Kirişçi Baba* diye tanınıyor.

Çocukları

Başbakanlık Belgeliğindeki 871 sayılı Konya defterinde (h. 924/1518) bulunan bir belgede Yunus'un oğlunun adı da *İsmail*'dir (bk. *Vakıflar dergisi*, sayı 2, sayfa 333 - 1942). Bu belgede şöyle yazılıdır:

"*Amma, Yerce nam yeri bu cemaatten (Şeyh Hacı cemaati) Yunus Emre Karaman Oğlu İbrahim Beyden satun almış, elinde mülknâmesi vardır. Yunus Emre fevt olup evlâdına intikal eylemiştir. Ve bunlardan gayrı Kıraçlar Kuyusu ve Deve Kuyusu ve iki sulu kuyu, bunlar İsmail bin Yunus Emre Şehzade'den tapulayup alup kendüye yurt eylemişdir. Elinde temesüğü vardır.*"

Yunus Emre'nin ayrıca oğulları ve kızları da olduğunu, bundan başka iki karısı bulunduğunu kendi şiirinden öğreniyoruz.

Bu konuyu aydınlatmak için şu şiiri okuyalım:

Gözüm seni görmekiçün, elüm sana irmekiçün
Bu gün canum yolda koyam, yarın seni bulmagıçün

Bu gün canum yolda koyam, yarın ivazın viresin
Arz eyleme uçmagunı, hiç arzum yok uçmagıçün

Bana uçmak gerekmez, gönlüm dahı hiç uyakmaz
Uşbu benüm zarılıgum, değül ahî bir bagıçün

Uçmak uçmak didügün, müminleri indedigün
Bir evile birkaç huri, hevesim yok koçmagıçün

Bunda dahı virdün bize oğul u kız u cüft halâl
Andan dahı geçdi arzum, benüm âhum didâriçün

Sofılara vir sen anı, bene seni gerek seni
Ben nice terk idem seni şol bir ev çardagıçün [1]

Nefesin beşinci beytindeki "*Bunda dahı virdün bize oğul u kız u cüft halâl*" mısraından anlaşılıyor ki Yunus'un oğul ve kızları vardır. Ayrıca da iki karısı bulunmaktadır. Konuya göre uygun yeri gelince ozan, kendi durumundan, daha doğrusu ailesinden söz açmıştır. Oğulları olduğunu başka belgeler de haber vermektedir.

Yine Kanunî Sultan Süleyman devrinden kalma bir toprak yazım defterinde (*Ankara, Eski Kayıtlar Arşivi.* no: 580, yaprak 191) şöyle bir kayıt vardır:

"*Mezraa-Sarı Köyü'nde Yunus Emir Beyin bir çiftlik vakıf yeri varimiş. Zaviyesine kadimden vakıf imiş. Şimdi evlâdından Osman oğlu Şeyh Mehmet tasarruf eder ve Beylerbeyi İsâ Bey mektubiyle iki kırda çeltük ekerimiş deyü naklolunmuş (der defter-i Kirmasti).*

Mezbur vakıf, kadim vakfiyeti üzre tasarruf olunur imiş. Şimdi Nasuh Şeyh tasarruf eder, deyü kayd olunmuş (der defteri-i köhne).

El-hâlet-ü hâzihi, Nasuh Şeyh evlâdından Derviş İbrahim mutasarrıfdır. Karındaşı Derviş Halil ile ellerinde Padişahımız mukarrer-nâmesi vardır, deyü kayd olunmuş (der defter-i köhne). Hâliyen vakfiyet üzre Ebül-Müslim Çelebi mutasarrıfdır. Elinde Nişanı-ı şerif var".

1. Bu nefesi Gölpınarlı'nın "Yunus Emre - Hayatı 1936" adlı eserinin sonuna konan fotoğraftan aldık. Fatih nüshasındaki aynı nefes epey değişiktir. Fotoğrafın alındığı nüsha bizce en eski ve doğru nüshadır ki, Kitapcı Bay Raif Yelkenci'dedir. Fatih nüshasında birinci beyit ile beşinci beyitin ve ikinci beyit ile dördüncü beyitlerin kafiyeleri aynı kelimelerdir. Sözleri de bozuktur. Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği'nin bastığı Fatih nüshası ile karşılaştırınız.

Yunus'un Eskişehir'in Sarıköy'ünde bir çiftliği, zaviyesi olduğunu bildiren bu belgedeki *Yunus Emir Bey* için Abdülbakî Gölpınarlı "*Emir'in Emre'den bozma olduğunu sanıyorum*", diyor. "Bey" için de, Yunus'un varlıklı bir kimse olmasından ileri geldiğini söylüyor. (bk. *Yunus Emre ve Tasavvuf*, sayfa 65).

İbrahim Hakkı Konyalı, *Yedi Gün* dergisinde (sayı 626, Mart 1945) ilk yayınladığı zaman Yunus Emre olarak tanıtmış ise de şimdi, yeni belgeler karşısında, burada adı geçen kişinin Yunus Emre olmayıp "Yunus Emir Bey" olduğunu söylüyor (bk. *Tarih konuşuyor*, sayı 17, Haziran 1965). Bu belge ayrıca *Türk Folklor Araştırmalarının* 95. sayısında Faiz Demiroğlu tarafından da yayımlanmıştır.

Yunus Emir Beyi Yunus Emre olarak kabul edersek şairimizin torunlarından bir kısmını bulmuş oluruz. Eskişehir'deki çiftlik önceleri, Yunus evlâdından Osman ile onun oğlu Şeyh Mehmet elindedir. Sonraları Şeyh Nasuh'a geçmiş, daha sonra Nasuh Şeyh evlâdından Derviş İbrahim ve kardeşi Derviş Halil'e geçiyor. Sayımın yapıldığı sırada da yine Yunus evlâdından Ebul-Müslim Çelebi'nin elinde bulunuyor.

Böylece bir yerden bir yere kadar soy zincirinin halkaları ortaya çıkıyor. Bizce de bu belgedeki Yunus Emre'dir. Yunus'u Karaman'a bağlamak için Sarıköy ile ilgili öteki belgeleri, Sarıköy'e bağlamak için de Karaman'la ilgili belgeleri inkâr etmek gerekmez. Yunus Emre, her iki yer ile ilgilidir. Zengindir, her iki yerde de otlak ve çiftliği olabilir.

Yunus'un bağlı bulunduğu topluluk

Başbakanlık belgeliğinde (871 sayılı Konya defteri) bulunan sayım defterinde şöyle bir başlık vardır:" "*Karye-i Şeyh Hacı İsmail an Kaza-i Lârende*" yani, bugün Karaman dediğimiz, Lârende'ye bağlı Şeyh Hacı İsmail köyü yazımı. Ve şöyle devam ediyor (sadeleştirerek):

"*Adı geçen Şeyh Hacı İsmail, topluluğunun dervişleriyle Horasan diyarından gelmiş aziz imiş. Buraya gelerek yurt edinmiş. Daha sonra oğlu Musa Paşa ile (burada paşa, bugünkü anlamında değildir. Eskiden ve bugün kuzey doğu illerimizde ailenin büyük çocuğuna paşa denilir.) burada birer zaviye yaptırmışlar. Daha sonra onun oğlu (Musa Paşa'nın oğlu) Kevki Çelebi de bir zaviye yaptırarak kendisine uyanlarla burada oturmuşlar....*"

Belgenin sonunda Yunus ile ilgili olarak da şöyle deniliyor: "*Yerce denilen yeri bu topluluktan (Hacı İsmail topluluğu) Yunus Emre, Karaman oğlu İbrahim Beyden satın almış. Elinde tapusu vardır. Yunus Emre ölünce çocuklarına geçmiştir.*"

Bu belgeden (yazılışı 1518) anlaşılıyor ki Yunus Emre Horasan'dan göçerek Karaman'a gelip orada kendi adına bir köy kuran Hacı İsmail topluluğundandır. Ama bu demek değildir ki Yunus da Horasan'dan gelmiştir.

TARANCI'YA MEKTUP

Öldün, öldün de kurtuldun adaşım...

Bugün bahar
Gök mavi, çiçekler boncuk boncuk
Bir düş sarıvermiş bahçeleri dal dal
Ve öylesine dumanlı ki başım...

Hani demiştin:
"Öldük, ölümden birşeyler umarak"
İçinde çığlık çığlık anılar ve çağrışım..

Ne yaprak hışırtısı kaldı ne dal demeti,
Ne su seslerinde serinlik..
Çürüdük bir koca ağaç gibi
damar damar, kök kök,
Kalmadı o bunalım yüklü gece
O kapkara gök...

Yılların bize ettiğini anlamadın..
Ölümden daha beter ölümün bu türlüsü...
Ve senin
Aynalarda güzel kaldı adın.

Öldün, öldün de kurtuldun adaşım...

Cahit TANYOL

Yunus Emre bu göçten çok sonra Karaman'da doğmuştur. O çağlar (XII-XIII. yüzyıllar) Türkistan diyarından Anadolu'ya göçlerin çok arttığı bir çağdır. Yunus Emre, İbrahim Bey (beyliği 1315–1333) zamanında yani on dördüncü yüzyılın birinci yarısında sağdır. Yunus bu göçten çok sonra Karaman'da dünyaya gelmiştir. Şiirlerindeki Anadolu ağzı bunun açık tanığıdır. Bu Hacı İsmail topluluğundan bir bölüğü Eskişehir'e göçmüş olabilir. Bir süre sonra Yunus Emre burada da toprak alıp çiftlik kurmuştur.

Şimdilik elde bulunan Osmanlı devri toprak yazım defterlerinden çıkan kesin bilgiler bunlardır. İleride daha başkaları da bulununca Yunus'un hayatı daha çok aydınlanacaktır.

Yunus tartışmalarına birçok aydınlar yakın ilgi duymaktadır. Onlara yardımcı olmak üzere başka başka yerlerde bulunan bilgileri topluca bir araya getirerek sunduk. İleride bütün bu dağınık belgeleri bir kitapta toplamak daha çok yararlı olacaktır.

İLK VE SON MOLA

Yol azalıyorsa,
Yola çıktığımız güzeldir.
İlk ve son mola,
Kurtardığımız memlekettir,
Çocuklarımız sokaklarında.

Celâl ERTUĞAY

GÖLGELER SULARLA UZUN

bir ürkek geyikti hüzün
kendi kendine çağrılan
alıp hayvan sıcaklığımızı
bir yoksul gecenin ortasından

bırakıp ıslak türküleri
o yoğun yağmurunda savrulan
orada orada ki nasıl demeli
kendi yorgunluğuna kırılan

bir ürkek geyikti hüzün
o kent sokaklarında vurulan
bulmasa iyi neden iyi bilinmez
gölgesi sularla durulan

Mahmut MÜNİF

KAVAK AĞACININ AKLI

Nasıl da büyür yaşamaya kavak ağacı
Pınar başlarında su boylarında
Yel estikçe şıkır şıkır da yaprakları
Eski bir efsanede tesbih çeker

Bir kez sevmeyegörsün yerini
Alır başını gider göğün ala katına
Yöresinde ağaçlar ancak dizine çıkar
Yüceden bakmanın mutluluğu dolar içine

Hey kavak ağacı aziz hemşehrim
Bir şey diyeceğim sana kusura kalma
—Boyu uzun olanın aklı kısa olurmuş—.

M. Nuri AYVALI

APARTIMAN

(Öykü)

AFET MUHTEREMOĞLU

Hiç istemiyorlardı, onların ilçeden İstanbul'a gelip yerleşmelerini. Onları İstanbul'a yakıştıramıyorlardı. Sonra, kendilerini konukluklarıyla sık sık tedirgin edeceklerini de düşünüyorlardı. Gene de öbürküler, oğullarına değerinden çok para ödeyerek aldıkları eski taksiyle gide gele yerleştiler İstanbul'a. Eniştelerinin yardımıyla ve onların evine çok yakın, yeni yapılmış bir apartmandan kat alarak eşyalarını getirdiler.

Yenge ne zamandır özenirmiş böyle bir eve, böyle bir yaşama, öyle anlaşılıyor. Gelir gelmez "Salon salomance"yi benimsedi. Kasabadaki damdan bozma bahçe evinin bir zamanlar tek değerli eşyası olan eski komodini de koydu buraya yemek masasından sonra. Üstüne de eski radyoyu ve birtakım yapma çiçekler dolu ucuz vazoyu. En çok, yeni aldıkları mineli kömür sobasıyla övünüyorlardı. Sonra, gelirken, ilçeden başka bir yere atanmış bir işyardan çok eski biçimli iki sehpa, bir orta masası, bir de cam eşyayı koymak için bir dolap almışlardı, onları yerleştirdiler konuk odasına. Mutfağını, banyosunu her zamanki titizliği ve temizliğiyle düzenledi yenge. Kasabada bütün gençliği boyunca bu titizliği, temizliği, süsleme merakını doyuracak eve sahip olabilmek olanağını çok az bulmuştu. O da tam bir doygunlukla olmuyordu. Kasabanın içinde otururlarken, bu bahçeyi almadan, bahçedeki tuğla eve kaynanasıyla kaynatası; damdan bozma toprak odaya da kendisi yerleşmeden, bahçıvanlığa başlamadan önce. Ondan sonra ayağında şalvar, basma üstlüğünün kolları sıvalı, beyaz teniyle güneşlerde iş yapmaktan yanmış, gitgide şişmanlayıp "teleme peynir"lerine dönmüş, o kıvamı da geçmişti.

Gene de üst üste yığdığı yatak yorganının bıçakla kesilmişe benzeyen düzeni; sahan, tenceresinin parlaklığı; donlarının, gömleklerinin oyalı, dantelli görünüşü hiç değişmemişti. Hep aynı düzenli, temiz, kadın işlerine meraklı, süslü gelindi.

Kocası hiç bir işi doğru dürüst yapamamıştı. İçmeyi, uyumayı, arada bir karısıyla dövüşmeyi seven bir oğul ve koca olarak yaşamını bu yaşa değin sürdürmüştü. Kendisine babası tarafından sayısız açılan çerçi dükkanlarını inanılmaz bir kolaylık ve çabuklukla batırdıktan sonra babasının aldığı bahçede karısı, oğlu, yamağıyla birlikte bahçıvanlığa başlamıştı. Doğrucası, kendisinin yaşamında gene değişmiş bir şey yoktu. Gene içiyor, sabahları geç kalkıyor, öğleden sonralarını uykuyla geçiriyor, akşamları bitmek tükenmek bilmeyen rakı âlemlerine

başlıyor ve gene bir boğa gibi yiyip bakır taslardan nefes almadan içtiği sularla, bütün bütün yuttuğu kırmızı, yeşil acı biberlerle çevresindekilerin alkışlarını kazanıyordu. Bahçeyle ilgisi, günde birkaç kez çevresini dolaşmak, karısına, oğluna ve yamağa bahçe hakkında erkekçe bazı görüşlerini bildirmek ve sabahları saçmayla sarasma vurup onların yüzük kadarcık etlerinden ızgara yaptırarak bununla övünmekti.

Sonra kasabadan bıktılar. Büyük kentlerin, büyük kentlerin değil de İstanbul'un özlemini çekmeğe başladılar. Kadın, İstanbul'da oturan görümcelerine konuk geldikçe buraların düzene, süslemeye, temizliğe elverişli evlerini, küçük apartman katlarını görüyor ve görümcesine hep yakınıyordu:

—Bıktım abla, ne bu be! Gençliğim o bahçede geçti. Ayağıma ayakkabı, sırtıma manto giymeyi unuttum. Ben de yaşımı başımı aldım, biraz rahat etmek istiyorum. Durmam gâri bahçede.

Görümcesi bir şey diyemiyordu bu yakınışa:

"—İstanbul'a gelip ne yapacaksınız, günlerinizi neyle doldurup ne harcayacaksınız?" diyemiyor, oysa demek istiyordu. Bu soruların karşılığını biliyordu aslında. Kardeşi şimdiye dek yaptığı gibi babasının gelirini yiyecek, satacak, savacaktı. Oğluna da bir külüstür taksi almıştı, hem karısına, çocuklarına baksın diye, hem de istedikleri yere taksiyle gidip gelme olanağı ve keyfi elinde bulunsun diye. Kadın bunları düşündükçe sinirleniyor, konuklarını üzecek bir söz etmemek için kendini zor tutuyordu. Geline hak veriyordu çokçası:

— Sen haklısın. Sen her zaman çalıştın. Kadınsın, başka şeyler de istersin. Dinlenmek , eğlenmek istersin. Haklısın.

O zaman gelin, görümcesiyle birlik olur kocası için atıp tutmaya başlardı.

— Dedeyle ninenin b..larını yıkamaktan, tükürüklerini döküp küfürlerini dinlemekten bıktım gayrı. Yeterse yeter. O bahçeyi ben adam ettim. Hasan ne yaptı? Uyuyup içmekten, karı kız kovalamaktan başka? Yeter gayri onlar için çalıştığım. Biraz da onlar erkek olsunlar da benim için çalışsınlar.

Buna benzer birçok konuşma ve görüşmelerden sonra kasabaya dönülürdü. Hasta ve inatçı bir kadın olan ve bir türlü ölmek bilmeyen yatalak nine bozuyordu bütün işleri. Onların İstanbul'a gelmelerini istemiyordu. İstanbul'daki kızına ve damadına kızdığı zaman döneceği ayrı bir yeri, anılarla dolu bir sığınağı olsun istiyordu. Uygarlıktan uzak, doğaya yakın, kaba sesler ve davranışlarla dolu bahçesine ilkbaharda, yazın, gidebilme umudu olmalıydı. Orada iyileşiyordu. Şişman gövdesini bastonunun üstüne yükleyerek ağaçlarla, çiçeklerle dolu yolda yürür; kaç yıldır atla değil de motorla çalışan dönme dolaba, bahçenin kuytu ve uzak ağaçlıklarına doğru giderdi. Yollarda, ağaçların altına dökülmüş küçük, kokulu yaz elmalarını, kara erikleri toplar, iştahla, açgözlülükle, yetmiş yılın öte-

sinde kalmış gençliğine, sağlamlığına duyduğu özlemin ve umutsuzluğun verdiği bir telâşla, sularını akıtarak yerdi. Ölmek istemiyordu. Yaşamının her dakikasına sinmiş olan bu korkuyu en çok burada, bu bahçenin toz, güneş ve yeşillik kokan havasında yenebiliyordu. Uygarlıktan yeterince uzaktı burdaki yaşam; köydeki o kaçtığı, yıldığı, çiğrindiği yaşamdan da. Ama seksen yaşındayken ve kendisine altmış yıl işkence etmiş olan kocası öleli, ondan kurtulalı daha beş yıl olmuşken gene köyünü, en kötü günlerinin geçtiği ama sağlam, genç ve güzel olduğu, doğaya en yakın olduğu o günleri istiyordu. Bu, kendinden o denli uzaklarda duran kızı ve onun çocukları, kocası; bu gözleri paradan başka bir şey görmeyen oğlu tarafı onu korkutuyor, onu şimdi içinde bulunduğu çevreden ve çağdan itiyor, uzaklaştırıyorlardı.

Onun evleri, küçüklüğünden beri içinde oturduğu bütün evler yaz kış tahıl kokmuştur. İstanbul'a, kızının, damadının yanına geldiği zaman da yanında getirdiği eşyalardan olacak, kasabadaki evin kokusunu duyardı torunları. Öyle etkiliydi ki bu kasaba kokusu, nineleri bu koku evin bir köşesinde durduğu sürece rahat eder, mutlu olur, çevresiyle iyi geçinirdi. Aylar geçip de kendi eşyalarının kokusunu bile tanıyamaz oldu mu, kasabadan getirdiği çul çaputun içinden tahıl, kurutulmuş meyva kokusu dağıldı mı, bir bahane bulur kıpırdanmağa başlardı.

Bu kez gene öyle olmuştu. Burdan son ayrılışı olduğunu düşünmüyordu belki. Ama her gidişinde olduğu gibi gene gelmeğe niyeti yoktu. "Çamurlarını bile özledim" dediği bahçesine gidip orda geliniyle her gün mal, para, senindi benimdi kavgası yapmaktan hasta düştü. Kışa doğru öldüğü haberini aldılar. Oğlu ve gelini ertesi yıl sevinçle, hevesle bin türlü düşler kurarak gelip yerleştiler İstanbul'a. Ama İstanbul'un yaşamına bir şey getirmediler. Ona bir şey eklemediler. Ondan, İstanbul kentinin gücünden, parasından, zamanından, yiyeceğinden çok şey aldılar buna karşılık. Oğul çalıştı ailede, gücü oranında. Dolmuşçuluk yaptı. Öğlenlere dek uyuyan anasıyla babasının eline her gün on lira vermeye çalıştı. Babası semtin kalabalık kahvelerinde, çarşı ve pazarında, tren istasyonunda, istasyonun önündeki çay bahçelerinde zamanını yitirirken hiç sıkıntı çekmiyordu. Sık sık da değişiklik olsun diye Galata Köprüsü'ne balık tutanlara bakmağa, ya da Tophane'ye, kadın , kumar işlerinin en kirlilerinin çevrildiği söylenen sokaklara, kahvelere gider; kendine eğlence, karısına, ablası ve eniştesigillere anlatılacak ilginç konular bulmağa çalışırdı.

Tanıdıkları nereleri biliyorlarsa, en çok nerelere gidiyorlarsa onlar da ailece en çok oralara gider oldular. Eniştesi onu İstanbul'a geldikçe çalgılı gazinolara, barlara götürürdü. O da karısını sık sık böyle yerlere götürmek, süslü, edalı şarkıcı kızları göstermek istiyordu. Teyzesinin bir yoksulca kızı vardı. O da eniştesinin evinde kirayla oturu-

yordu. Kalabalık bir aileydiler. Kendilerine ve evlerine en ucuz ve sağlam eşyayı nerelerden sağlayacaklarını bilirdiler. Onlardan da bu eskici çarşılarına, pazarlara alıştılar. Bir şey almasalar da, gezinti olsun diye, çoluk çocuk eğlenmek için gidiyorlardı buralara.

Bu denli çok ve çeşitli, birbirinin karşıtı yerlere yaptıkları gezmelerin sonucu, dayının dış görünüşünde ve düşüncelerinin sığ yüzünde değişmeler görülmeğe, duyulmağa başladı. Başından yemekte bile çıkarmadığı yağlı kasketi giymez oldu örneğin. Karısının saçlarını ondüle yaptırdılar. Kasabadaki uzun etekli, uzun kollu basma entarileri ve hizmet donlarını giymiyordu artık yenge. Açık yakalı, yarım kollu giysilerinin üstüne önlükler bağlıyor, yemeklerini ev ekmeği kokulu sofra bezinin üstündeki yer sinisi yerine üstüne muşamba yaydıkları küçük masaya hazırlıyordu. Pencerelerinde naylon perdeler, konuk odası yaptıkları odada ev içi bitkileri vardı. İstanbullu orta hallilerin yaptıkları gibi, duvarlara bir beğeniden ve anlamdan yoksun resimler, görünüler asıp sehpalarının üstüne süs eşyası olarak birbirini tutmaz, anlamsız ve gereksiz eşyalar, süsler, küçücük ıvır zıvırlarla doldurdular. Ablasının kızları bu eve geldikçe eski yengelerindeki ve yengelerinin büyük bir apartımanın küçücük bir kısmı olan evindeki bu değişikliği biraz eğlenerek biraz da hoşlanarak incelerlerdi. Değişmeyen, her yerde, her şeyde görülen, kadının ta kasaba evlerindeyken, topraktan bahçe damında otururken somut bir varlıkçasına belli, görünen temizliğiydi. Bir de para, mal, miras işleri dışında, saf, neşeli, tüm kaygılardan ve tasalardan uzak, onlarla hiç bir zaman ilgisi olmayacakmışçasına bir güven saçan güzel, şişman yapısı.

Görümcesine, açık yüreklilikle, biraz da hoşlanarak, kocasının yeni bir düşüncesinden yakınıyordu son günlerde:

— Baksana abla, benim deliye. Şimdi de bana mantomu çıkarttırmaya, başımı açtırmaya çalışıyor. Geleli bir yıl olmuş buraya da hâlâ adam olmamışım diye söyleniyor bana.

Ablası parlıyordu bunun üstüne

— Kendisine baksın önce o. Kendisinin bir insana benzer yanı var mıymış da seni beğenmiyor. Kendisi ne, dağ adamları gibi, apul apul, lop lop.

— Geçen gün çarşıda mayoları gördü, yaymışlar. Alalım bunlardan sana diye tutturdu.

Ablanın şaşkınlığı ve öfkesi gözlerinde çakıyordu:

— Hay Allahın cezası hay! Hay lânet hay! Kudurmuş, ahlâksız seni. Yani ne demek bu? Bakın benim yanımda ne güzel kadın var, demek. Seni satar bu namussuz be!

Ablası miras, para, ananın bakımı işlerinden kardeşine duyduğu ama belirtemediği öfkeyi böyle zararsız ve onun tümüyle haksız göründüğü bir konuda dökmeğe çalışıyordu.

Kızlardan üniversitede okuyanı annesinin bu öfkesini aşırı, yersiz ve kaba buldu. Yengesi durmuş, kime hak vereceğini şaşırmış,

konuşmaya devam etmekle etmemek arasında susuyordu. Kız annesinin kendisini de paylayacağını, belki onu ayıplayıp kınayacağını, hatta küsüp güceneceğini de göze alarak söze karıştı:

— Niçin öyle düşünüyorsun anne? Dayımın yengemi daha uygar bir giyim içinde görmek istemesi niye namussuzluk olsun? (Yengesine döndü) Ama yenge, entarinin üstüne hırka, onun üstüne de başörtüsü olmaz. Bir hırka almışsın galiba manto yerine giymek için. Kapıcıların karılarına dönersin. Başını da aç. Uzun kollu, güzel bir yazlık takım yaptır. Yahut da başını açmazsan, ince keten bir üstlük yaptır. Pekâlâ olur.

Annesi gözlerini ve dudaklarını kısmış öfkeyle bakıyordu kızına:

— Bize yakışır mı bu yaştan sonra açılmak? Baştan beri açık olsaydık, olurdu, dedi.

— Niye olmadınız, diye üsteledi, kızı korkusuzlukla.

— Bilmem, diye annesi aynı korkusuzluk ve alaycılıkla karşılık verdi.

— Sen gençliğinde pekâlâ da saçın açık gezerdin, şapka giydiğin bile oldu. Sonra bu semte geldik. Bu kadınların içine girdin, böyle oldun.

Bütün çocukluğunun, genç kızlığının bir konudaki acısını söylüyordu bu alaycılığın ve açık sözlülüğün altında. Bütün çocukluğu, ya da çocukluğunun önemli bir bölümü, beğeniden yoksun giyimli bir anneyle gezmek, bu görünümün herkes, hele tanıdıklar tarafından da görüldüğü korkusunun verdiği utançla tedirgin olmak, içine kapanmakla geçmişti. Türkiye öyle bir anlayış içindeydi ki bu süre içinde, kadınlar topluluğunun büyük bir bölümünü yapan kapalı, örtülü kadınlara dokunulmuyor, genellikle böyle kadınlar toplumda küçümseniyor, dış görünüşleri yüzünden uygar kadınlar topluluğundan ayrılıyorlardı. Bu kapalılık belli bir beğeninin eseri ve sonucu olduğu zaman pek göze batmıyordu. Temiz ve seçkin bir kapalı giyiniş, öbürlerinin bıraktığı kötü izlenime karşın gene saygı görebiliyordu. Ama bu tek tük ayrılıklar dışında, başörtülüler topluluğunun giyimlerinde bir beğeni, bir kişilik, bir seçkinlik yoktu. Renkler ve biraz da biçimler dışında bu giyimler, bir örnekti, birbirine benziyordu. Bir ahşkanlığın, bir yasaklanmanın sonucu olduğu belliydi. Bir kabuğuna çekilmişliği, kendi aralarında kapalı bir çevre yaratmayı doğuruyordu. Bu çevre içinde, onları yaşadıkları çağa, bu çağın dörüt, ekin, bilim ve belli bir yerden sonra teknik ürünlerine en çok bir seyirci olarak kapalı tutuyordu. Çok kez bu insanların bir seyirci düzenine bile erişmedikleri de bir gerçekti. Kız o yüzden düşmandı bu çeşit giyime ve bu giyimin en can alıcı parçası olan başörtülerine.

— Ben dayımı hiç suçlamıyorum bu istediğinden ötürü. Beğendim bile. Aferin doğrusu.

Odadaki kadınlardan yenge ve teyze kızı gülüştüler. Annesi küçümsemeyle dolu bir bakış attı onlara.

— Biliyorsun ya baban bana neler ettiydi, Ahmet Bey'in yanına başım açık çıktım diye.

İ N C E

Deniz biraz da kırmızıdır dokununca
Ellerin yeşeriyor yeşil oluyor
Zamanın kaypak sıcaklığında dudakların
Gözlerin biraz da deniz oluyor gülünce.

Yağmur hiç inmiyor ıslanıyorum diyorsun
Sokaklar çamur-su ıslanıyorum diyorsun
Yapraklar saçların oluyor biraz da
Gülüyorsun gülmüyorsun gülünce.

Solunca büyüyor su çiçekleri gelince
Seninle korku karanlıklarında
Dudaklarım-esrikliğim seninle
Solunca büyüyor su çiçekleri, biraz kırmızı

Aşk biraz da aşktır sevince.

H. Zekâi YİĞİTLER

Sonra olayı büyüterek ve çok yüksek bir sesle anlattı. Kendisini haklı çıkarmak istiyordu bu anlatımla. Haklı olduğuna inanmıştı da.

— Herkese kapanıyorsun ya, ona açık çıkmana şaşmıştır da ondan kızmıştır - dedi kız soğukkanlılıkla– Herkese açık çıksaydın bir şey demezdi.

Kadınlar gene gülüştüler. Bu kez daha yavaş, daha isteksiz. Konu, gece ilerledikçe de önemini yitiriyordu.

— Hadi hadi, babamı bilmez gibi konuşuyorsun...

Teyze kızı:

— Bak işte, dedi. Biz de açıldık. Artık yanarsak yanacağız, ne yapalım...

Yengelerin oturduğu apartman altı katlıydı. İçi de dışı da çok gösterişliydi, özentiliydi. İlle girişte taşlığın duvarlarına yapılmış yağlıboya görünüler dışarda edinilen gösteriş dolu etkiyi alıyor, yok ediyor, yerini bunun tam karşıtı , olumsuz bir duyguya bırakıyordu.

Dayısının düşüncelerini kız bu apartımana oranladı. Şaşkınlık verici bir uygunluk vardı iki konu arasında. Onlarda da gösterişli, güzel, ama içinde insanın sinirlerini bozan bu resimlere benzer bir kişiliksizlik, bir özsüzlük de denebilecek bir olumsuzluk vardı.

William Shakespeare, bilindiği üzere, ömrü boyunca 154 sone yazmıştır. Çevirmen Talât Sait Halman, bu sonelerden 40 tanesini dilimize çevirmiş ve geçen yıl, Shakespeare'in doğumunun dört yüzüncü yıldönümü dolayısıyla, Yeditepe Yayınları arasında *Soneler* adıyla yayımlamıştı. Aşağıda, adı geçen kitapta bulunmayan altı sone çevirisini bulacaksınız.

WILLIAM SHAKESPEARE

SONE 27

Yorgun argın, alırım yatağımda soluğu:
Yatak, yol yorgununa en hoş dinlenme yeri,
Ama bu sefer başlar aklımın yolculuğu,
Kafam çırpınır gövdem bitirmişken işleri;
Depreşen duygularım gurbet elden o zaman
Sana varmak isteyip uğrunda hacca çıkar,
Baygınlaşan gözlerim açıldıkça durmadan
Sırf körlerin gördüğü karanlıklara bakar:
Hiç değilse ruhumda düş kuran bir göz var da
Görmeyen bakışıma senden hayal getirir,
Hayalin karanlıkta elmas gibi parlar da
Korkunç geceyi süsler ve taze bir yüz verir.

Gündüz bedenim, gece aklım huzur bulamaz,
Gövdeyle baş senden de benden de kurtulamaz.

SONE 66

Bıktım artık dünyadan, bari ölüp kurtulsam:
Bakın, gönlü ganiler sokakta dileniyor,
İşte kırtıpillerde bir süs, bir giyim kuşam,
İşte en temiz inanç, kalleşçe çiğneniyor,
İşte utanmazlıkla post kapmış yaldızlı şan,
İşte zorla satmışlar kız oğlan kız namusu,
İşte gadra uğradı dört başı mamur olan,
İşte kuvvet kör-topal, devrilmiş boyu bosu,
İşte zorba, sanatın ağzına tıkaç tıkmış,
İşte hüküm sürüyor çılgınlık bilgiçlikle,
İşte en saf gerçeğin adı saflığa çıkmış,
İşte kötü bey olmuş, iyi kötüye köle;

Bıktım artık dünyadan, ben kalıcı değilim,
Gel gör ki ölüp gitsem yalnız kalır sevgilim.

SONE 85

İlham Perimin dili bağlı, bilir haddini;
Gel gör ki başkaları övgüne övgü katmış,
Altın kalemler mutlu günlere saklar seni,
Periler, şiirleri senin için yaratmış.
Başkasında parlak söz, bende güzel duygu var:
Cahil bir çömez gibi yalnız 'Amin' derim ben
Döküldükçe biçimli, ışıl ışıl dualar
Kudretli dehaların perdahlı kaleminden.
Onlar seni övdükçe 'Doğru, öyledir,' derim
Ve taze övgülerle süslerim övgüleri;
O denli güclüdür ki sessiz düşüncelerim
Sevgim aşar hepsini, lafta kalsa da geri.

Hoşlansan da onlardan laf söylüyorlar diye,
İnan bendeki dilsiz ama gerçek sevgiye.

SONE 95

Ne tatlar, ne sevgiler verirsin sen utanca
O bir kemirgen gibi yerken mis kokan gülü
Sende koncalar açan güzelliğe konunca!
Ah, günahların nice hoş şeylerle örtülü!
Çapkınca geçirdiğin günleri anlatan dil
Şırfıntılık kondursa sana acı sözlerle
Yergileri yine de övgüden farklı değil:
Utancı kutsal yapar adını anmak bile.
O düşkünlükler seni seçip barınmışlar da
Ah, varlığın hepsine eşsiz bir saray olmuş;
Güzelliğin peçesi leke komamış orda,
Göze görünen herşey güzelliklerle dolmuş.

Varım yoğum, bu cömert armağana iyi bak;
Kötü kullanılırsa körlenir en sert bıçak.

SONE 96

Toy diye yeren de var seni, sürtük diye de;
Gençsin, uçarısın da güzelsin diyen de var;
Kusura da tapılır sende, güzelliğe de:
Gül yüzün göründü mü hiçe iner kusurlar.
Nasıl ki tahta çıkmış ecenin parmağında
Herkesi hayran eder en değersiz mücevher,
Ne aksaklıklar varsa senin öz varlığında
Hepsi dosdoğru olur, gerçek yerine geçer.
Hain kurt kaç kuzuyu gafil avlayıp yutar
Kurnazlık edip koyun postuna bürününce!
Kaç hayranın kanıp ta senin yolunu tutar
Görkemin var gücüyle onlara görününce!

Sakın buna kalkışma; öyle ki sana sevgim,
Benim olduğun için iyiliğin de benim.

SONE 97

Senden uzak kalışım uzun bir kışa benzer:
Çarçabuk geçen yılın lezzetinden ayrılık,
Duyduğum ürpertiler, gördüğüm kara günler,
Dört bir yanımda köhne çırılçıplak Aralık!
Gel gör ki bu seferki ayrılık yazın oldu:
Gebedir güz, bekliyor bir bereketli artış,
Bahar çapkınlığının canlı yüküyle doldu
Issız rahimler gibi kocalardan dul kalmış;
Ama benim gözümde bu hoş gürbüz yavrucak
Daha doğmadan öksüz, babadan yoksun eser;
Yaz ve yazın lezzeti sana bağlıdır ancak,
Sen uzakta kalınca kuşlar sesini keser.

Kuşlar şakısa bile ruhlara kasvet dolar,
Kış yaklaşıyor diye bütün yapraklar solar.

Türkçesi: **Talât Sait HALMAN**

Amerikan kadın romancı, ozan, küçük öykü ve oyun yazarı Zona Gale (1874 - 1938) 1920 yılında romanı 'Miss Lulu Bett'i oyunlaştırması dolayısıyla kendine Pulitzer Armağanı verildiği zaman ününün doruğundaydı. Theodore Dreiser ve Sinclair Lewis gibi gerçekçi bir yazardı. Genellikle, hayatının çoğunu geçirdiği Wisconsin 'deki küçük kasabanın yaşayışını yansıtmıştır.

BİLL

ZONA GALE

Karısı öldüğünde Bill otuzunda, küçük Minna da dört yaşındaydı. Bill'in marangoz atelyesi evinin avlusundaydı, bu yüzden yuvasını Minna ve kendisi için ayakta tutabileceğini düşünüyordu. Tezgâhında çalışırken Minna da bütün gün avluda yanıbaşında oynuyor, birkaç saatliğine evden ayrılmak zorunda kaldığı zaman Minna'ya komşu kadın göz kulak oluyordu. Bill kahve, biftek pişirmeyi; tavada patates ve hamur işi kızartmayı becerir; sardalye balığı, muz ve bisküviti yararlı bulurdu. Komşu kadın bunların dört yaşındaki bir çocuğun yiyeceği şeyler olmadığını söylediği zaman, Bill kadından yulaf ve sebze yemekleri pişirmeyi öğretmesini diledi. İçinde bu yemekleri pişirdiği kapları her zaman yakmasına karşın yine de her gün onları pişirirdi. Köşelerden başka her yeri siler süpürür, her nesneyi tek tek elden geçirip tozunu alırdı ama camları sildikten sonra dışarıyı eskisi gibi göremediğinden yakınırdı. Minna'nın küçücük giysilerini yıkar, yamar; oyuncaklarını onarırdı. Yalnız kalmasın diye bir de kedi yavrusu buldu ona. Geceleyin Bill, kollarını kavuşturmuş Minna'nın döşemenin ortasında diz çöküp hızlı hızlı mırıldanarak duasını okuyuşunu duyardı. Bill duayı unuttu mu ertesi sabah bir yolunu bulup ilk iş olarak onu Minna'ya söyletirdi. Sık sık, dua etmeğe çalışarak kendi kendine şöyle derdi: "Tanrım, eğer Minna'yı yetiştirmekte yanlışlık yaptığımı görürsen bana doğru yolu göster."

Pazar günleri onu kiliseye götürür ve başı bir yana eğilmiş durumda dinleyip anlamağa çalışarak, Minna yerinde kıpırdadıkça ona nane şekeri vererek oturur dururdu. Haftada bir gün çalışmayı bırakır ve Minna'yı Pazar Okulu'nun gezisine götürürdü. "Ah, anacaazı sağ olaydı yavrucağı o götürürdü gezilere," diye üzüntülü üzüntülü söylenirdi.

Minna ana okuluna gidecek kadar büyüdüğünde Bill sabah yahut öğleden sonraları onu okula götürür, sonra da gidip alırdı. Bir kez en iyi giysilerini giyip okulu görmeye gitti. "Anası sağ olaydı kızımı okula o getirir götürürdü," dedi öğretmene sıkılarak. Fakat o renkli kâğıttan, anlatılanlardan, oyunlardan pek bir şey anlayamadı ve bir daha da gitmedi. "Bazı engeller var önümde, elimden bir şey gelmiyor," diye düşündü.

Bill hastalandığında Minna altı yaşındaydı. Mayıs ayında bir öğleden sonra doktora gitti. Eve gelince uzun bir süre atelyesinde oturdu hiç bir iş yapmadan. Pencereden süzülen güneşin izi parlak kareler biçiminde yere düşüyordu. Bill bu hastalıktan paçayı kurtaramayacaktı. Şu yeryüzünde olsa olsa bir altı ay daha yaşayabilirdi... Minna'nın bebeğine şarkı söyleyişini duyuyordu.

O gece Minna babasını öpmeğe geldiğinde Bill bundan böyle hiç bir zaman onu öpmemesi gerektiğine ilişkin bir özür uydurdu. Kollarını uzatıp Minna'yı tuttu; gözlerinin içine bakarak, "Minna kocaman bir kız oldu artık. Babasının kendisini öpmesini istemez," dedi. Minna'nın alt dudağı büküldü, üzüntülü dönüp gitti. Ertesi gün Bill altı aylık ömrü kaldığına inanmak için başka bir doktora baş vurdu, doktordan yine aynı yanıtı aldı.

Ne yapacağını düşünmeğe çalıştı. Nebraska'da bir kız kardeşi vardı ama yaşamaktan bıkmış bir kadındı. Karısının Bill'le aynı kentte oturan bir erkek kardeşi vardı fakat ağzı kalabalık bir adamdı. Ondan iş çıkacağını sanmıyordu Bill. Ama zavallı yavrucak n'olacaktı...

Minna'nın bilip de kendinin bilmediği şeyler vardı. Ne çok şey biliyordu bu kız - peri masalları, şarkılar falan. Keşke Minna'nın durumundan anlayacak birini bulabilseydi. Fakat yalnız altı ayı vardı...

İşte o sırada komşu kadın ona böyle öksürdüğü sürece çocuğu oradan uzak tutması gerektiğini açıkça söyledi. Artık karar verme zamanının geldiğini o da biliyordu. Bütün gece sabaha dek düşündü. Sonra da kentteki güncelerden birine şu ilânı verdi:

"Birkaç aylık ömrü kalmış bir adam altı yaşındaki, mavi gözlü, lüle saçlı kızını titiz kimselere evlâtlık vermek istiyor ve ilginizi bekliyor."

Umduğu gibi, ilânın yayınlanmasından az sonra Rolls Royce biçimi bir otomobil durdu kapının önünde. Gelenlerin üstünde pahalı giysiler vardı. Aslında böyle kişilerle karşılaşacağını biliyordu. Yanlarında küçük bir kız vardı. Çocuk, "Bu benim kardeşim mi?" deyip mızmızlanınca şık giysili kadın, "Gene mi başladın?" diye çıkıştı. "Ben ne dersem onu yaparsın, üstüne ait olmayan şeye burnunu sokma. Yoksa seni burada bırakır, bu cici kızı alır götürürüz ha!"

Bill bir süre kadının yüzüne baktıktan sonra kızı için başka tasarımları olduğunu söyledi. Gözden yitirinceye dek mavi otomobilin ardından baktı kaldı. Komşu kadın bunu duyunca, "N'apıyorsun sen Allaşkına!" dedi. "Bir servetten ettin çocukçağızı. Senin gibi hasta bir kimsenin böyle yapmağa hakkı yok." Bill birer özür uydurup gelen diğer otomobilleri de başından savınca, komşu kadın kocasına bu 'herif'in yetkililere bildirilmesi gerektiğini söyledi.

Bir sabah Bill'in dükkânına giren adamla kadın hâlâ kendi küçük kızları için yas tutuyordu. Kadın biraz üzgün görünüyordu. Marangoz olan adam kızına pek düşkünmüş. Bill'in tasası yok olmuş, umudu

çiçek açmıştı. "Aradığım kişiler sizsiniz," dedi onlara. "Kızı ne zaman alabileceğiz?" diye sorduklarında, "Bir gün daha yanımda kalmasına izin verin," dedi.

O günü dükkânda geçirdi. Güzel bir yaz günüydü. Minna avluda oynuyor bir yandan da şarkı söylüyordu. Bill akşam yemeği için bir şeyler pişirdi. Kız yemeğini yerken Bill de onu izledi durdu dalgın dalgın. Yatağa yatırıp üstünü örtünce karanlıkta kızın soluyuşunu dinleyerek dikildi kaldı bir süre. "Bu gece ben küçük bir kızım–öp beni babacım," demişti çocuk ama ağır ağır başını salladı Bill. "Kocaman bir kız oldun artık, olmaz."

Ertesi sabah kızı almağa geldiklerinde Minna hazırdı. Oyuncakları onarılmış; küçücük giysileri ise yıkanıp yamandıktan sonra bir bohçaya konmuştu. Bill, "Amcaları ziyarete gidiyorsun, yavrum," dedi güler yüzle. Kız ona doğru koşunca "Büyük bir kızsın artık, kocaman bir kız," diye hatırlattı.

Bir süre ayakta durdu ve aralarında Minna ile yolda uzaklaşan kadınla erkeği izledi. Belki ayrılış zor olur diye kıza mavi renkli küçük bir güneş şemsiyesi getirmiştiler. Minna yürürken bir yandan da elindeki şemsiyeyi başının üstünde bir aşağı bir yukarı sallayıp duruyordu. Başını havaya kaldırıp mavi ipek şemsiyeye öylesine dalmıştı ki geri dönüp babasına el sallamak hiç usuna gelmedi.

(Çeviren: **Selçuk YÖNEL**)

ATATÜRK
SÖYLEV
(NUTUK)
I ve II
Bugünkü dile çevirenler:
Dr. Mehmet Tuğrul – Salâh Birsel
Cahit Öztelli – Hamdi Olcay
Her cilt : 10 Lira

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR
Hazırlıyan: Agâh Sırrı LEVEND
Fiatı 3 lira

Marguerite Duras adı ilk olarak "Hiroshima Mon Amour" adındaki film ile duyuldu. Bu filmi sinemacı Alain Resnais kadar Marguerite Duras'ın da yapıtı saymak doğru olur.

Marguerite Duras'ın romanlarında konu "olumsuz aşk"tır. "Moderato Cantabile"de bu olumsuzluk daha açık bir biçimde belirlidir: Anne Desbaresdes genç, varlıklı bir kadındır. Her cuma günü oğlunu piyano öğretmenine götürür. Kitabın başında gene böyle bir cuma günü çocuk piyano dersi almakta iken, aşağıdaki kahvede bir cinayet işlenir: Bir adam sevdiği kadını öldürmüştür. Ders bitince, Anne Desbaresdes kahveye iner, yerde boylu boyunca uzanmış olan kadının cesedini şehvetle kucaklayan adamı görür. Bu olay onu çok etkilemiştir. Öyle ki, ertesi gün de çocuğu ile birlikte cinayet yerine gelir. Orada genç, mavi gözlü bir adamla karşılaşır. Konuşmağa başlarlar. Konu bir gün önceki olaydır. Bütün hafta boyunca her gün Anne Desbaresdes kahveye gelir. Chauvin ile hep aynı şeyi konuşurlar. Bu arada Anne başka bir kadın olur: Kendisine ilgi göstermeyen kocasından ve yapmacık bir ortamdan kaçan bir kadın... Giderek bu ikili ilişki tehlikeli bir yola girer. Oyun böylece sürüp giderse, Anne, aşk yüzünden öldürülen kadın; sevmeğe hazır olduğu Chauvin ise öldüren adam olacaktır. Ancak, sonuç değişiktir: Anne, Chauvin'e dudaklarını verdiği gün, ikisi de aşklarının orada bittiğini anlarlar. Bu, son görüşmeleridir: Büyü bozulmuştur.

MODERATO CANTABİLE

MARGUERİTE DURAS

Öğretmen:

–"*Partisyon*'un altındaki yazıyı okur musun?" dedi.

– "Moderato cantabile." diye cevap verdi, çocuk.

Öğretmen bu cevabı kalemiyle tuşlara vurarak kuvvetlendirdi. Çocuk, gözleri notada, hareketsiz, öyle oturuyordu.

–"Moderato Cantabile ne demek?"

–"Bilmiyorum."

Üç metre ötede oturan bir kadın içini çekti. Öğretmen:

–"Moderato Cantabile'nin ne demek olduğunu bilmediğine emin misin?" diye sordu.

Çocuk cevap vermedi. Öğretmen gene kalemiyle tuşlara vurarak, umutsuz, boğuk bir sesle bağırdı- çocuğun kılı kıpırdamadı. Öğretmen kadına dönerek:

–"Madam Desbaresdes" dedi, "ne kafa ne kafa."

Madem Desbaresdes gene içini çekti:

–"Bana mı söylediniz?" dedi.

Çocuk hareketsiz yere bakarak neredeyse akşam olacağını düşündü-yalnız o hatırladı bunu-ürperdi.

–"Geçen defa söyledim, ondan önceki derste söyledim, yüz defa söyledim sana. Emin misin bilmediğine?"

Çocuk cevap vermemeği daha uygun buldu. Öğretmen önündeki bu nesneye -çocuğa- bir kere daha baktı, öfkesi arttı.

–"Gene başlıyor," dedi Madam Desbaresdes duyulur duyulmaz bir sesle.

Öğretmen devam ediyordu:
–"Bütün sorun şu, bütün sorun şu ki, sen söylemek istemiyorsun."

Şimdi de Madam Desbaresdes süzüyordu çocuğu -ama öğretmeninkinden bambaşka bir biçimde-. Öğretmen:
–"Hemen söyleyeceksin." diye bağırdı.

Çocuk hiç şaşmadı. Cevap da vermedi. Öğretmen üçüncü defa tuşlara vurdu, öyle vurdu ki kalem kırıldı, tam çocuğun ellerinin yanında. Bu eller, yeni yeni biçimlenmeğe başlayan, yuvarlak, beyaz ellerdi.
Madam Desbaresdes biraz utanan bir sesle:
–"Oldukça zor bir çocuktur." demeğe cesaret etti.

Çocuk birden bu sese, ona doğru döndü, sonra tekrar eskisi gibi oturdu, elleri kilitlenmiş olarak.
Öğretmen:
–"Zor mu değil mi merak ettiğim yok Madam Desbaresdes" dedi, "ne olursa olsun söz dinlemesi gerekir."

O sırada açık pencereden denizin sesi girdi odaya ve bu sesle birlikte, bu bahar akşamında, şehrin ta içinden gelen hafif uğultu.
–"Son defa soruyorum. Bilmediğine emin misin?"

Bir çatana geçti pencerenin çerçevesinden. Çocuk aklı orada, notalara dönmüş otururken hafifçe kımıldadı-yalnız annesi sezdi bunu-. Motorun homurtusu bütün şehre yayıldı. Binde bir geçerdi gezinti motorları. Biten günün pembesi göğü sardı. Öteki çocuklar, dışarda, rıhtımda durmuş bakıyorlardı.
–"Emin misin? Son defa soruyorum, emin misin?"

Çatana gene geçti. Öğretmen böylesine inatçılığa şaştı. Çocuğun gözünde bu kadar değersiz olduğunu görmek umudunu kırıyordu. Birden, bu kuruluğu bir sözle geçiştirebileceğini düşünerek öfkesi hafifledi:
–"Ne meslek, ne meslek." diye sızlandı.

Madam Desbaresdes birşey söylemedi, sadece başını onaylarcasına salladı.

Çatana açık pencerenin çerçevesinden çıktı. Denizin gürültüsü, çocuğun sessizliği içinde arttıkça arttı.
–"Moderato?"

Çocuk ellerini açtı, kaldırdı, hafifçe bacağını kaşıdı. İstenilmeden yapılan bu harekette öğretmen çocuğun safiyetini görmüş olmalıydı.
–"Bilmiyorum" dedi çocuk, kaşındıktan sonra.

Güneşin batışı öyle bir parlaklık getirdi ki renklere, çocuğun sarışınlığı soldu. Öğretmen:
–"Kolay." dedi, biraz sakinlemiş. Sonra uzun uzun burnunu sildi.
Madam Desbaresdes :
–"Ne çocuk, ne çocuk" dedi neşeyle, "nasıl bu kadar inatla gelmiş bana?"

Öğretmen sevginin bu derece belli edilmesini doğru bulmamıştı:
–"Yüzüncü defa söylüyorum" dedi çocuğa, yenilmiş, "Moderato Cantabile, ölçülü ve ahenkli demektir."
–"Ölçülü ve ahenkli. " dedi çocuk, besbelli uzaklarda.
Öğretmen Madam Desbaresdes'e döndü:
–"Ama inanın ki. ."
–"Korkunç." diye onayladı Madam

Desbaresdes gülerek. "Keçi gibi inatçı. Korkunç."
Öğretmen:
–"Baştan başla." dedi.

Çocuk başlamadı.

–"Baştan başla dedim."

Çocuk kımıldamadı. Direnmenin sessizliği içinde denizin gürültüsü yeniden duyuldu. Göğün pembesi son bir çabayla koyulaştı.

–"Piyano çalmak istemiyorum." dedi çocuk.

Sokakta binanın altında bir kadın çığlığı duyuldu. Bir inilti uzadı ve öylesine yükseldi ki denizin sesini bastırdı. Sonra birden kesildi.
Çocuk:
–"Nedir bu?" diye bağırdı.
–"Birşey oldu." dedi öğretmen.

Denizin sesi yeniden yükselirken göğün pembeliği açılmağa başladı. Madam Desbaresdes:
–"Hayır," dedi, "birşey değil." Ve iskemlesinden kalkarak piyanoya doğru gitti.
–"Ne sinirlilik." dedi öğretmen. İkisini de ayıplamıştı.

Madam Desbaresdes oğlunu omuzlarından yakaladı, canını acıtacak kadar sıktı, neredeyse bağırarak:
–"Piyano çalmasını öğreneceksin." dedi.

Çocuk ta aynı nedenden, biraz önce korktuğu için titriyordu, onun gibi:
–"Sevmiyorum piyanoyu." diye mırıldandı.

O sırada çeşitli, dağınık çığlıklar ötekileri izledi. Şimdiden eskimiş bir yenilik yaratan, gene de öncekileri kuvvetlendiren çığlıklardı bunlar. Oysa ders devam ediyordu.

–"Çalmalısın." dedi Madam Desbaresdes "çalmalısın."

Öğretmen bu kadar yumuşaklığı doğru bulmayarak başını salladı. Batan güneş denizi yalamağa başladı. Gökyüzü yavaş yavaş soldu. Sadece batı yanda bir kırmızılık kalmıştı. Sonra o da silindi.
Çocuk:
–"Neden?" diye sordu annesine.
–"Müzik, sevgilim."

Çocuk bir zaman düşündü, anlayabilmek için. Anlamadı ama kabul etti:
–"Peki. Ama bağıran kimdi?"
–"Bekliyorum." dedi öğretmen.

Çocuk çalmağa başladı. Rıhtımda, pencerenin altında toplanmağa başlayan kalabalığın uğultusu piyano sesini bastırdı.
Madam Desbaresdes :
–"Ya, ya," dedi neşeyle. "gördünüz mü, nasıl çalıyor?"
–"Eğer isteseydi. ." dedi öğretmen.

Çocuk sonatin'i bitirdi. Aşağıdaki uğultu hemen odaya doldu.
–"Nedir bu?" diye gene sordu çocuk. Öğretmen:
–"Baştan başla" dedi, "unutma: Moderato Cantabile. Annenin söylediği ninnileri düşün.
–"Ben ona hiç ninni söylemem ki." dedi Madam Desbaresdes. Ama bu gece herhalde isteyecek ve ben de kıramayacağım onu."

Öğretmen dinlemek istemiyordu bu sözleri. Çocuk Diabelli'nin sonatin'ini tekrar çalmağa başlamıştı. Öğretmen; sert:
–"Si bemol anahtarı." dedi, "çok sık unutuyorsun bunu."

Rıhtımdan, gitgide artan telaşlı, kadın, erkek sesleri yükseliyordu. Hepsi de aynı şeyi söylüyor olmalıydılar, anlaşılmıyordu ne dedikleri. O sırada sonatin korkusuzca çalınmakta devam ediyordu. Derken öğretmen dayanamadı:

–"Dur."

Çocuk durdu. Öğretmen Madam Desbaresdes'e döndü:

–"Anlaşıldı. Kötü birşey oldu."

Üçü de pencereye yanaştılar. Binanın yirmi metre kadar ilersinde, rıhtımın solundaki bir kahvenin kapısında insanlar birikmişti bile. Yan sokaklardan koşarak gelenler orada toplanıyorlardı. Herkes kahvenin içerisine bakıyordu.

–"Ne yazık ki." dedi öğretmen. "bu mahalle..." Çocuğa döndü, kolundan tutarak: "Son bir kere daha başla, bıraktığın yerden."

–"Efendim?"

–"Sonatin, dedim."

Çaldı çocuk. Önceki ölçüyle çaldı ve bitirmek üzereyken tam da istenilen havayı verdi: Moderato cantabile.

Madam Desbaresdes

–"Diyebilirim ki, söz dinlediği zaman bu çocuğu pek sevmiyorum" dedi, "ne istediğimi de bilmiyorum ya aslında; ne kötü!"

Çocuk çalmakta devam ediyordu. Öğretmen hemen hemen sevinçli;

–"Ne biçim çocuk eğitmek bu?" diye sordu.

Çocuk durdu.

–"Neden durdun?"

–"Sandım ki.."

Yeniden, beklenen biçimde çalmağa başladı. Kalabalığın sağır gürültüsü gitgide arttı, öyle ki bu yükseklikte bile piyano sesini bastırdı.

–"Si bemol anahtarı, unutma" dedi öğretmen, "yoksa çok iyi oluyor."

Sonatin ilerledi, büyüdü, sonuna geldi. Ders saati doldu. Öğretmen o gün için dersin bittiğini haber verdi:

–"Bu çocukla çok uğraşacaksınız Madam Desbaresdes," dedi "göreceksiniz bakın!"

–"Şimdiden öyle, neredeyse yutuyor beni bu oğlan."?

Başını eğdi. Sonsuz bir çocukluğun hüzünlü gülümseyişiyle gözlerini kapadı. Aşağıda, artık seçilebilen bağrışmalar, beklenmeyen bir olayı anlatıyordu.

–"Yarın öğreniriz." dedi öğretmen.

Çocuk pencereye koşmuştu:

–"Otomobiller geliyor."

Kalabalık, kahvenin kapısını tıkamıştı. Gittikçe büyüyordu topluluk. Komşu sokaklarda birikenler sanıldığından çoktu. Kent çoğalmıştı sanki. İnsanlar ayrıldı birden, siyah bir arabanın geçebilmesi için ortalarında yol açtılar. Arabadan üç adam inip kahveye girdiler.

–"Polis.", dedi biri.

Madam Desbaresdes sordu;

–"Biri öldürülmüş, bir kadın." diye cevap verdiler.

Çocuğunu Matmazel Giraud'nun kapısında bıraktı, kahvenin önündeki kalabalığa karıştı, aralarından sıyrıldı, hareketsiz, açık camlardan içeriye bakan insanlara eriştı. Kahvenin dibinde, arka salonun loşluğunda bir kadın yere uzanmıştı, boylu boyunca, cansız! Bir adam, kadının üstüne yatmış, omuzlarından tutmuş, sakin, sesleniyordu:

–"Sevgilim, sevgilim!..

Derken, adam kalabalığa döndü, baktı. Gözlerinin tüm anlatımı yitmişti: Sadece herkesten uzak, bir tutku ve heyecan vardı bu gözlerde.

Polis içeriye girdi. Kahveci kadın tezgâhın arkasında dimdik durmuş, bekliyordu:

–"Üç kez aradım sizi. " dedi polislere.

–"Zavallı kadın." dedi biri.

Madam Desbaresdes:

–"Nedeni neymiş?" diye sordu.

–"Kimse bilmiyor."

Adam, kendinden geçmişçesine kadının upuzun vücuduna yapışmış, yatıyordu, Polisin biri kolundan tuttu, kaldırdı. Karşı koymadı adam. Anlaşılan büsbütün bırakmıştı kendini -artık her zaman için-. İnsanlardan uzak bakışları ile polise birşeyler anlamak ister gibi baktı. Polis adamın kolunu bıraktı, cebinden defter kalem çıkardı, karşısındakinin kimliğini sordu, bekledi.

–"Boşuna uğraşmayın, şimdi cevap veremem." dedi adam.

Polis direnmedi, döndü, arka salonun son masasında kahveci kadını sorguya çeken arkadaşlarının yanına gitti.

Adam cansız yatan kadının yanına oturdu, saçlarını okşadı, gülümsedi. Kahvenin kapısından koşarak genç bir fotoğrafçı böylece resmini çekti. Mağnezyumun ışığında kadının genç olduğu ve ağzının kenarından şeritler halinde kan aktığı görülebiliyordu. Onu öpmüş olan adamın yüzünde de aynı kan vardı. Kalabalıktan biri:

–"İğrenç!" diyerek gitti.

Adam yeniden karısının üstüne yattı, boylu boyunca, ama çok sürmedi bu. Sonra umudunu kesmiş gibi kalktı.

–"Alıp götürsenize." diye bağırdı kahveci kadın.

Ama adam sadece kadının yanına daha iyi uzanabilmek için kalkmıştı. Ona iki koluyla sımsıkı sarılmış, yüzü yüzüne yapışık, ağzında kan, apaçık bir rahatlıkla kaldı orada.

Polisler, kahveci kadının söylediklerini yazmağa son vermişlerdi. Üçünün de yüzünde aynı can sıkıntısı vardı. Geldiler, adamın önünde durdular.

Çocuk Matmazel Giraud'nun kapısının altındaki eşikte uslu uslu oturmuş, Diabelli'nin sonatin'ini mırıldanıyordu. Olanları unutmuştu bile sanki.

Madam Desbaresdes geldi:

–"Birşey değilmiş", dedi "artık eve dönmek gerek."

Çocuk arkasından gitti annesinin. O sırada başka polisler yetiştiler-çok geç, gereksiz–. Ana, oğul kahvenin önünden geçerlerken adam,

Abone Olmanızı Bekliyor

YORDAM

Aylık Edebiyat Dergisi

Edebiyat Öğretmenlerinin ve Gençlerin Dergisi

Yıllığı 12 lira

Hüseyin Cöntürk, P. K. 108

Yenişehir - Ankara

iki yanı polislerle çevrili çıktı. Halk sessiz, yol veriyordu.

Madam Desbaresdes:

–"O değil. Bakma sen." dedi oğluna.

–"Ama nedeni neymiş?"

–"Bilmiyorum."

Adam polis arabasına kadar sessizce yürüdüyse de oraya gelir gelmez durakladı, polislerin önünden fırladı, bütün hızıyla ters yana, kahveden yana koşmağa başladı. Ama tam kahveye vardığı sırada içerden ışıkları söndürdüler. O zaman soluk soluğa durdu, döndü, arabaya bindi. Belki ağlıyordu o sırada ama karanlık o değin bastırmıştı ki yüzünde ancak titrek bir gülümseyiş sezilebiliyordu.

Deniz caddesine vardıklarında Madam Desbaresdes, oğluna:

–"Unutmaman için son defa söylüyorum" dedi, "Moderato ölçülü, Cantabile de ahenkli demektir. Kolay değil mi?"

(Çeviren: **Sevda BEŞER**)

Yeni Yayınlarımız :

X. Türk Dil Kurultayı'nda Okunan
BİLİMSEL BİLDİRİLER

İçindeki Yazarlar :

Tahsin Banguoğlu, Josef Blaskovics, Sadettin Buluç, Müjgân Cumbur, Marija Djukanovič, Hasan Eren, Géza Feher–oğlu, G. Hazai, Hasan Kaleşi, Hasibe Mazıoğlu, P. Miyatev, Melâhat Özgü, Ljubinka Rajkovič, László Rásonyi, Feridun Nafiz Uzluk, Hilmi Ziya Ülken.

Fiyatı 10 lira.

TÜRK DİLİ ARAŞTIRMALARI YILLIĞI
BELLETEN 1963

İçindeki Yazarlar :

A. Caferoğlu, N. A. Baskakov, Ömer Asım Aksoy, László Rásonyi, Agâh Sırrı Levend, G. Hazai, János Eckmann, Sadettin Buluç, Vecihe Hatiboğlu, Saadet Çağatay, Feridun Nafiz Uzluk, İbrahim Kutluk.

Fiyatı 35 lira.

YİTİRDİKLERİMİZ:

ZAİMOĞLU'NUN ARDINDAN

GÜNEY ÇETİN

Kendi köşesinde sessiz sessiz çalışan bir ozan, Ziya İlhan Zaimoğlu, 25 ağustos 1965'te İzmir'de öldü. Zaimoğlu,

Bir gün şen bir masada
Beni anın dostlarım;
Eller inanmasa da,
Siz inanın dostlarım.

diyordu bir şiirinde. Şimdi, onun ölümüne dostlarının inanması gerekiyor.

İyi yürekli, dost, içtendi. Şiir alanında atılımlar yapacak gücü olmadığını biliyordu, ama yine de avuntularından biriydi şiir. Bu yıl yayımlanan şiir kitabına *Mevsim Yağmuru* adını koyması, sanırım, mevsimle kendi şiiri arasında bir bağ kurmasındandır.

Asıl adı Yusuf Ziya İlhan'dı. 1912'de Üsküp'te doğmuştu. Küçük yaşta göçmen olarak geldiği yurtta, bin bir güçlükle öğrenim görmüş, Ankara Hukuk Fakültesi'ni bitirmişti. Bir süre Adana'da gazetecilik etti. Daha sonra yargıçlık ve savcılıklarda bulundu. Günün birinde bu görevden ayrılıp avukatlığa başladı. İstanbul'da, İzmir'de bir süre sürdürdü bu işi. Yedi sekiz yıldır da İstanbul'da Sosyal Sigortalar Kurumu Hukuk İşleri Müdürlüğü'nde avukatlık etmekteydi.

Ziya İlhan Zaimoğlu, yaşı gereği, kendi kuşağının şiir tutumunu sürdürüyordu şiirlerinde. Bir dünya görüşü, bir bildiri, bir özel deyiş edinmiş denemezdi. Giderek, duyguları, düşünceleri, izlenimleri söylemenin şiir olduğunu sananların yanına da konabilir Zaimoğlu. Bununla birlikte, onun şiirleri, kendi kuşağı içinde değerlendirilmelidir.

Duman halinde en güzel çağım
Savrulmadadır öte beriye.
Bir gün toprağa kavuşacağım
Yağan kar gibi eriye eriye.

diyen Zaimoğlu, geride "*Bir ses, İki Nağme*", "*Portakal Bahçeleri*", "*Memleket Havası*" ve "*Mevsim Yağmuru*" adlı şiir kitaplarını bırakarak, toprağa kavuştu. Toprağı bol olsun.

Ozanın bir şiirini okurlarımıza sunuyoruz:

Ö Ğ Ü T

Bilseler ki, ben de senin gibi
Bu toprağa bağlıyım ağacım,
Bilseler ki, ben de senin gibi
Havaya, suya muhtacım.

Üzülme kış geceleri uzun diye,
Ardından kar çiçekleriyle bahar yetişir.
Varsın suyumuzu kessin belediye,
Başucumuzda ağlayan bulutlar yetişir.

Senin tomurcukların neşeli, benim düşlerim şen
Yaprakların gölge vermek için yeşerir.
Mevsim gelir, kara toprakla öpüşen
Dalların doyurasıya meyva verir.

(Ziya İlhan Zaimoğlu, *Mevsim Yağmuru* s. 34)

Y E N İ
İ M L Â K I L A V U Z U

İ ç i n d e k i l e r :

Önsöz - Giriş - Bileşik Kelimeler ve Kuralları - Kelime Listesi - Bileşik Kelime Listesi - Kısaltmalar.

XXI + 276 Sayfa

Fiyatı : 4 lira - Ciltli : 5 lira.

Öğretmen ve Öğrencilere % 50 indirim yapılır.

Öğretmen ve Öğrenciler için ciltli : 3 lira.

Olaylar · Gerçekler

D İ L :

Yabancı Kelimeler ve Ses Uyumu

Sayın Burhan Felek, yazılarında dil konusuna da değinen bir yazarımızdır. Belki yazı yazmaya başladığı günden beri, çağına göre, çok sade ve duru bir dil kullandığı meydanda olan, yazılarını Türk folkloru ve İstanbul Türkçesi bakımlarından değerli bir inceleme konusu sayabileceğimiz sayın Felek, 20 temmuz 1965 günlü Cumhuriyet gazetesinde çıkan *İnsanlar ve Kelimeler* adlı yazısında, kendisine mektup gönderen bir gence cevap veriyor. Mektup gönderen genç diyor ki:

"*...Okuyucunuzun sizden biraz yeni şeyler istemesi de doğal hakkı değil midir? Hep eski kuşak için mi yazacaksınız? Sonra, ikinin biri Dil Devrimine hiç uygun olmayan taşlamalarınız nedendir? Bilmem, Türk Dil Kurumu'nun yayınlarını izlemiyor musunuz? Her uygarlığın dili başkadır. Osmanlıca, Osmanlı'nın; Türkçe, Türk'ün dilidir. Nasıl ki İngilizce, İngiliz uygarlığının ve İngiliz'in dili ise...*"

Sayın Felek, bu satırlara uzun uzun karşılık veriyor ve bu arada da şunları söylüyor:

"*...Biz kalkar da 500 senedir babamızın kullandığı* **mektep** *sözüne Türkçe değildir dersek; dikkat ediniz, dilimizde kullanacak söz kalmaz.*" diyor ve bugün "aşırıcı"ların bile değiştirmeğe cesaret edemeyerek kullandıkları *pencere, cam, çerçeve...* gibi yabancı kaynaklı kelimelerden bir liste veriyor.

Böyle olduğu halde sayın Felek, yazılarında, feda edilemeyeceğini belirttiği *mektep* kelimesi gibi bazı Osmanlıca kelimelerin yerine öz Türkçelerini de kullanmaktadır:

Tasarı, uzman, sağlamak (14. 8. 1962)

Donanım, yetki (19. 9. 1962)

Siyasal, sosyal (24. 5. 1965)

Şu kelimelere de sayın yazarın yazılarında sık sık raslamaktayız:

Yazar, okuyucu, konu, durum, belge, kuşak (nesil), *sayın, toplum...*

Felek diyor ki:

"*...Bizim* **vurgu** *dediğimiz* **accent tonique** *ile Türkçe kelimelerin ince başlayıp ince, kalın başlayıp kalın* **ton***'da bitmesi sistemi kelimelerin yabancılığını sildiği gibi pek çok hallerde anlamlarını da değiştirmiştir...*"

Bizim *vurgu*'nun , yabancı kelimelerde kendi dil geleneğimizi ve özelliğimizi gösterdiği bir gerçek. Kimi yabancı kelimelerin, dilimize anlam değiştirerek geçtikleri de doğru. Ama *büyük ses uyumu* dediğimiz ince sesli harfle başlayan Türkçe bir kelimede öteki hecelerin de ince olması, kalınla başlayanlarda da kalın seslilerin bulunması "sistemi, kelimelerin yabancılığını" silemiyor. Bunu, bütün yabancı kelimeler için genel bir kural olarak gösteremeyiz. Gerçekten, birçok yabancı kelimeyi Türk halkı, kendi dilinin geleneğine ve yapısına uydurmuştur ama birçok kelimede de bu *ses uyumu* dışılık kalmıştır: *Meşgul, fevkalade, maalesef, ihmal, insan, gayret, vicdan....*

Bütün Türk dilbilgisi uzmanları, bu *ses uyumu*'na aykırılığı, yabancı kelimelerin belirtilerinden biri olarak kabul etmektedirler.

Sayın Nurettin Sevin ise bir yazısında *ses uyumu* aykırılığını bizim yarattığımızı savunuyor:

"*...Arapçada iki vokal vardır:* **a, u.** *Ona Türkçe içinde, Türkçe için, Türkçenin güzellik anlayışına göre çeki düzen veren kendi atalarımızdır...*"

"*Onlara (yabancı kelimelere) birtakım ince sesler getirmişiz; ince başlayıp kalın, kalın başlayıp ince bitirmişiz.*"

N. Sevin , daha da ileri giderek diyor ki:

"*Biz, gramerimizde Türkçede* **ses uyumu** *olduğunu, Arapçada, Farsçada böyle bir kayıt bulunmadığını yazar dururuz ve öğrencilere bunları çok önemli şeylermiş gibi öğretmeyi iş ediniriz. Halbuki bu üç dilin, imlâsı bir tarafa bırakılıp, konuşma dilleri fonetiği incelenirse, özellikle Arapçada, ağzın ön kısmında teşekkül eden vokallerin hiçbirinin bulunmadığı görülür:* (e, ö, ü), *yüksek* (i) *gibi vokalleri bulunmayan bir dil, ince konsonlardan da mahrumdur* [1].

1 *Hisar* dergisi, sayı: 19, Temmuz 1965

Nurettin Sevin'in bu savına karşın, dilbilgisi bilginleri, Türkçemizdeki *ses uyumu*'nu gereken önemi vermektedirler. "*Türk dilini incelerken insan zekâsının dilde başardığı büyük mucizeyi görüyoruz.*" diyen ünlü Türkolog Max Muller, bu "mucizeyi" Türk dilinin sayılı köklerden, ekleme yolu ile sayısız kelime yaratmada ve ses uyumunda görmektedir. Başka dillerde böyle bir dil olayının bulunmaması, yabancı kelimelere çeşitli sesler katmamız, dilimizin bu temel kuralını, *ses uyumu*'nu küçümsememizi mi gerektirir...

İLÂN EDEBİYATI

Günlük gazetelerde, ilgililerden başkalarının okumadıkları ilânlara bir göz atacak olursak bunların bunca yıldır biçim, dil bakımlarından ya hiç değişmemiş ya da pek az değişikliğe uğramış olduklarını görürüz. Hele iş hayatıyla ilgili olanlar, artırma-satın alma ve benzeri ilânlar her okur yazarın kolay kolay anlayacağı gibi değil.

İlân edebiyatımızın dili, çoğun , yabancı sözlerle örülü uzun uzun cümlelerdir. Hele mahkeme ilânları!.. Kolay kolay anlaşılamayan 15-20 satırlık cümleler, bir cümleden ibaret koskoca ilânlar...

Geçen gün elime aldığım bir günlük gazetenin ilân sayfasında, hepsinin de Türkçe karşılıkları bulunan şu eski sözlere rastladım:

Muhammen bedel, vaki, nazarı itibar, mesai saatleri dahilinde, ihrak fırını, mezkûr, muhtelif ebat, havi, kanunî tarifat, maznun, ehliyet vesikası, muvakkat teminat, keşif bedeli, evrak, keyfiyet, talip, mütemmim malûmat...

Kimi ilânda da, yukarıda sıraladığım sözlerden birkaçının türkçe karşılıkları kullanılmış:

Yeterlik belgesi, geçici (teminat), sözü geçen, (keşif) tutarı, belge, durum.

Ya ilânların anlatımı, üslûbu!.. İşte birkaç örnek:

"*...Kârgir istinat duvarı imalâtı yaptırılacaktır.*"

"*...Eksiltme, artırma ve ihale kanununa tabi olmadığından mübayaayı yapıp yapmamakta veya dilediğine yapmakta serbesttir.*"

"*...En çok teklif edene kiralamak suretiyle kiraya verilecektir.*"

"*...Bir borcun temini istifası için...*"

"*100'er taneden 400 tane A..., B..., C..., D... yaptırılacaktır.*" (Her birinden *100*'er tane denilebilirdi sadece.)

Sözün kısası, ilân edebiyatımızın düzene sokulması gerekiyor. Ama nasıl? Özel ilân verenlere bir şey diyemeyiz belki. Hiç olmazsa resmî kaynaklardan gelen ilânların -ilgili makamların uyarmalarıyla- bir formüle bağlanması, dillerinin arılaştırılması mümkündür. Böylece özel ilânlara da olumlu örnekler verilmiş olur. Günün birinde onlar da her okur yazarın anlayabileceği biçimde ilânlar düzenlerler...

EVLENDİRME MEMURU'NUN DİLİ

Geçen gün gittiğimiz evlenme töreninde nikâh memuru, yeni evlilerle konuşurken kıza dönerek "A.B.'yi hüsn ü rıza ile zevçliğe kabul ediyor musunuz?" diye sorunca kendi kendime şöyle düşündüm: Şu kızcağız kalkıp da: "Memur bey, ben kaç kişiyle evleniyorum? A.B.'yi anladım, ama Hüsnü Rıza da kim oluyor?" deyiverse ne iyi olurdu!..

"Hüsn ü rıza"nın ne olduğunu bilmeyen bir kimse, bu sözü pekâlâ Hüsnü Rıza adlı biri sanabilirdi.

Her tabakadan kimselere seslenen, böyle mutlu bir günde çok açık bir dille konuşması gereken evlendirme memurunun dili, tam bir "mecelle" diliydi: *Akit, zevç, zevce, izdivaç, imtizaç...* gibi kelimeleri bol bol kullanıyordu.

Bilmiyorum, her yerde evlendirme memurları böyle "vâiz" gibi mi konuşurlar? Bu basma kalıp sözleri daha açık söylemek bize ne kaybettirir? Tam tersi, anlamı anlaşılacağı için daha etkili olur ve herkes de cankulağı ile dinler...

KUŞDİLİ

Piyasada bir kuşdilidir aldı yürüdü. Yerli filim adlarına ve filim içinde geçen sözlere bir bakınız: Çoluk çocuğun günlük konuşmalarına bile giren abuk sabuk sözler!..

Radyolarımızda İranlı, Rumelili ağzıyla reklam sanatleri...

Kelimelerde makyaj arayan, hangi ölçü ve birimle kelime beğendikleri bilinmeyen, Türkçe bir kelimeyi kavun gibi koklamağa çalışan kimseler, dilimizin böylesine kötü kullanılışına hiç de aldırmıyorlar nedense! Kelimecilik ilkelerimize işlemiş: Öğretimde de, sanatta da, dilde de bu hastalıktan bir türlü kurtulamıyoruz!..

E. N. GÖKŞEN

K İ T A P L A R :

Bir Ölümsüz Yalnızlık

Tahsin Saraç, şiirlerini yayımlamağa oldukça geç başladı. Bu geç başlama, onun olgunluğa erişmiş şiirler yayımlamasına olanak verdi. *Bir Ölümsüz Yalnızlık*'da yer alan şiirlere gelene değin yayımlanmamış bir çok şiir yazdığını sanıyoruz [1]. Fransız şiir kaynağına eğilebilmesi ve orada iyi şiirleri okuyup izlemesi de sanatının olgunlaşmasında etkendir. Saraç'ın şiirlerinde, çok iyi bildiği Fransız şiirinin geniş etkisini, daha başka bir deyimle yüzeysel ve moda etkisini bulamıyoruz. O, bu kaynaktan bilerek ve istediği gibi içmesini başarmıştır. Dağlarca'nın şiirini Fransızcaya çeviren Saraç'da, bazı dizelerde, Dağlarca'nın dize kuruluşlarına benzerlik gösteren dizelere rastlıyoruz. Bunlar oldukça az, Saraç'ın şiirine fazla bir şey katmayan dizelerdir. Bazı sözcüklerin bir dizede bir kaç kez tekrarlanması, ya da o dizenin o sözcükten kurulmuş olması gibi; *Değil ki* adlı şiirde bunu bol bol görüyoruz. Saraç, başarılı şiirinde, bazan, hiçbir neden de yokken sözdizimini bozmaktadır. Gene *Değil ki* şiirini ele alalım: "Bölünmemiş uykularınız hiç uzak ötelerde", "Göre değilsiniz siz gepgeniş ufuklara" dizelerini anabiliriz burada. Sonra *Işıklı Batak*'dan "O en hiç varılamaz yıldıza dek" dizesini alabiliriz.

Saraç, şiirinin biçimini özüne çok ustalıkla uydurmasını başarmıştır. Çok kez, öz biçimi kendi getirir, derler. Bu doğrudur doğru olmasına ya, bunu her zaman becerebilen pek çıkmıyor nedense. Saraç'ın şiirlerindeki başarı, gerek dize ve gerekse tüm sağlamlığına bağlanabilir. Dizedeki sağlamlık tümdeki sağlamlığı da sağlıyor. Gereksiz sözleri ve dizeleri atmasını bilen, şiirini gerekli yerde bitirmesini beceren Saraç, şiirdeki başarının sırrına ermiş bulunuyor.

Bir Ölümsüz Yalnızlık'ın konusu insandır. Saraç, insanı, sanatın bu bitmeyen konusunu almıştır ele. Yeryüzüne gelen ve bir konukluk hayatı yaşayan insan "tanrılara karşı" yaratılmış "ulu yalnızlığında dev soluklu Tek"dir. İnsan, bir çok sanat eserinde belirtildiği üzere, Tanrı tarafından yaratılmakla birlikte ona karşıdır. Sartre'ın *Sinekler* adlı oyununda bu pek güzel konur ortaya. Saraç da "ölümsüz yalnızlık" içinde bunalan bireyin, insanın şiirini veriyor bize. İnsan "sığmaz da yaratıklığın o küçük çemberine-Söylenir güne karşı". İnsan Tanrı'ya kafa tutar ya gene de "Sınırı sınırsızlığına teğet bir cüce"dir. İşte insan, Tanrı'ya karşı çıkmak, sonra yenilip büzülmek arasında bocalar durur. Saraç'ın şiiri, bu bocalamanın şiiridir. Bazan aydınlıktır, berraktır; bazan karamsardır, hüzünlüdür. Bu iki aykırı kutup arasındaki dengesizlik şiirinin gerilimini koyar ortaya. Bazan kentlerin güneş dengesi bozulmuştur, sıcak savaşlar olmuştur çünkü.

Tahsin Saraç, bilinen şiir biçimleri içindedir. Bazı şiirlerinde düzyazıya kadar uzanır (Bozgun). Fakat bunlarda da şiirin kendine has havasını yitirmez.

Saraç, sağlam bir şiir kuramı ve temeli üzerine kurduğu şiirlerini şüre soktuğu bazı renkli ve kullanılmamış sözcüklerle süslemekte, konu olarak aldığı insan düşüncesi ile sağlamlaştırmaktadır. Tahsin Saraç'ın şiiri, kendini bize zorla kabul ettiren güçlü ve büyülü bir yapıdadır.

Bu Salı

Wolfgang Borchert adı Türk okuyucusu için yeni sayılmaz. Daha önceleri "Kapıların Dışında" adlı oyunu ile "Fener, Gece ve Yıldızlar" adlı şiir kitabını okumuştuk. 1921 yılında doğup 1947 yılında ölen bu Alman yazarının bir çok yılları Rusya cephesinde, ateş hattında geçmiştir. Bir Cuntanın nedensiz olarak çıkardığı savaş, bütün Alman gençliğinin, daha çocuk yaşta cephelerde savaşıp ölmeleri ile sonuçlanmıştı. Rus bozkırlarının dondurucu soğuğunda ateş altında geçen günler, bu günlerin insan siniri üzerindeki etkisi Borchert'in *Bu Salı* adlı kitabında bütün dehşeti ve ayrıntıları ile görülmektedir [2]. Savaşın binbir türlü sıkıntısı içinde

[1] Tahsin Saraç, Bir Ölümsüz Yalnızlık, şiirler, Çeviri Yayınevi, Ankara 1965, büyük boy 48 sayfa, fiyatı 5 lira.

[2] Wolfgang Borchert (Çev. Kâmuran Şipal), Bu Salı, De Yayınevi, İstanbul 1965, s. 148, fiyatı 5 lira.

ve ölüm korkusu ile dolu olarak ateş altında geçen dakikaların verdiği ürküntü ve yarattığı psikolojik yıkıntı *Bu Salı*'da bütün acılığı ile yer alıyor. Bu yönden, belki de savaşa karşı bir hava bile sezilir onun kitabında. Fakat bu bir bireyin, henüz savaşa hazır olmayan fakat çocuk yaşta askere alınıp ateş hattına sürülen bir kişinin tepkileridir. Borchert, şiirli bir dille o acılı günleri serer önümüze. Çok kez tekrarlamalar görünür yazışında. Tehlike karşısında kalan insan söyleyeceklerini şaşırır, hatta adını bile unutur; fakat o anda aklına takılan bir sözü, bir deyimi de tekrarlar durur. İşte Borchert'in tekrarlarını bu psikolojik durum ile açıklayabiliriz. *Kapıların Dışında*'da savaş sonu çöküntüsünü bütün yönleriyle açıklayan yazar *Bu Salı*'da savaş boyunca insanı çökerten nedenleri açıklıyor. *Kapıların Dışında*'da hesap sorulur, *Bu Salı*'da hesap sorulur. Fakat bunun sorumluları bir türlü bulunamaz. Halbuki vardır bu sorumlular.

İki bölümdür *Bu Salı*: Birinci bölüm Karda, Temiz Karda ana başlığını; ikinci bölüm ise Ve Kimse bilmiyor Nereye adını taşır.

Birinci bölümde Rusyadaki ateş hattında yaşanan olaylara yer verilmiştir daha fazla, ikinci bölümde ise düşüncelere. Günlerce bir çukurda kalan askerler; tahtadan ve açlıktan ve ak sakaldan, tipiden ve sıla özleminden yapılmış dört asker; donup giden nöbetçi. Bütün bunları bir şiir havası içinde serinkanlılıkla anlatır yazar. Savaşın nedenlerini sorar kendi kendine. Bütün felâketlere karşın gene soğukkanlıdır Borchert. İkinci bölümde anılara döner sonra geleceği düşünür. Savaş olmasaydı geleceğin nasıl mutlu olacağını, insanların nasıl mutlu olacağını, çocukların babasız kalmayacağını, insanların şaşkın kalmayacağını düşünür. Sorar, düşünür; düşünür, sorar. Fakat cevap alamaz. "Hep bu korkunç sessizlik" egemendir, her yanda kar vardır, kucak kucak kar ve dallardan karlar sarkar. Ölen arkadaşları girer düşlerine, onlar hesap sorar. Onları teselli etmesi boşunadır.

Düşünceye önem veren yazılar yer alıyor ikinci bölümde. Borchert, çöken karanlık ve hüzün içinde yalnızdır, yabancıdır artık. "Oh işte öylesine gönüllüydük ve işte öylesine türküler söylemiştik, biz sığır vagonlarında. Ve marş müzikli istasyonlarda savaş denilen o karanlık ülkeye düğün bayramlarla uğurlanmıştık. Ve derken kavuşmuştuk savaşa. Derken savaş karşımıza çıkmıştı. Ve daha ne mene şey olduğunu kavrayamadan da sona ermişti. Arada işte yaşamımız duruyor. On bin yıllık bir yaşam. Ve savaş sona erdi artık ve bizler yitik gemilerin çürümüş tahtalarında gece vakitleri gizlice bir kusmuk gibi tiksinç barış ülkesinin sahillerine kusuluyoruz. Ve kimse artık tanıyamaz bizi, biz yirmilik pinponları, işte öylesine gümbürtüler çökertti bizleri. Bizi daha varsa bir tanıyan çıksın? Hani nerde bizi hâlâ tanıyacak olanlar? Balar yüzlerinin derinliklerinde saklıyorlar kendilerini ve anneler, yedi bin beş yüz seksen dört kez katledilen anneler, bizim yabancılaşmış kalplerimizin acıları önünde çaresizlikten boğuluyorlar. Ve nişanlılar korku terlerince tenlerimizden dışarı uğrayan felâket kokusunu geceleyin biz kollarındayken dehşetle alıyor ve umutsuz öpüşlerimizden yalnızsı metal tadını seziyorlar ve saçlarımızdan öldürülen kardeşlerinin kanlarından kalkan badem ezmesi tatlılığındaki buğuları taş keserek soluyor ve bizim acı okşayışlarımızı akılları almıyor bir türlü" (*Mayısda, Mayısda Haykırıyordu Guguk*, s. 116-17). İşte savaşın çok kısa bir tablosu Sonra *Uzun Uzun Yollar Uzunluğunca* (s. 121 vd.)da Woronesch'de toprağa verilen 57 kişinin cevapsız kalan soruları. Teğmen, Kaymakam, Rahip, Öğretmen, General, Bakan cevap veremez sorulara. Kim verecek?

Borchert kısa kısa cümlelerle yazmıştır yazılarını. Bazan uzun ve karışık cümleler de var. O kadar kısa zamanda ve güç koşullar içinde yazılmış ki bunlar, gelişi güzel yazılmış izlenimi doğuyor çok kez. Öyle bile olsa, ortaya koyduğu gerçek, serinkanlı ve şiirli anlatış Borchert'in yazılarını değerli kılıyor. Savaşı yaşamış bir kişinin, savaşı ve savaş sonunu bu kadar güzel ve tatlı ve derin anlatması sarsıyor insanı. Borchert'in erken ölümüne acıyoruz. Kâmuran Şipal, her iki dildeki ustalığı ile başarılı bir çeviri veriyor bize.

Karaların Memetleri ve Sultan Gelin

Cahit Atay'ın oyunlarından *Karaların Memetleri* Bilgi Yayınları arasında yeniden çıktı. Bu oyunda Karalar köyünün üç Memet'i üç ayrı dekor içinde verilir. Birincisi Ermiş Memet, orak zamanı bir öğle üstü, yemek bekler-

ken arkadaşı Ali'yi öldürür. Düşünde şıh öldür demiştir onu. Ali her an günah işler ona göre. Hocanın aleyhinde konuşmuştur, kadınlara küfür etmiştir. Onun öldürülmesi için yeter bu. Şıh öldür dediği için artık ermiş sayılır o. Ali'nin karısı bile davasından vazgeçer de elini ayağını öpmeğe yeltenir. Yazar, batıl inançların etkilerini ortaya koyar böylece. İkincisi olan Yangın Memet'de ise kan davası üzerinde durur yazar. Çevre daima kan davasını körükler, hapse girmiş çıkmış ve verem olmuş İlyas'ı öldürmesi için Yangın Memet'i âdeta ateş hattına sürerler. Memet insandır, yapamaz bunu. Ama ailesinin tepkisini de düşünür, bocalayıp durur iki kutup arasında. Fakat öldüremez bir türlü, hatta susayan İlyas'a su bile verir. Öyle görünüyor ki Yangın Memet gerilimi tam vermekle daha başarılıdır. Üçüncü Memet, Kerpiç Memet'dir. Bir eşkiya çevresinde gelişir konu. Kendisi ufak tefek olduğu halde halkın gözünde devleşir Kerpiç Memet. Hatta karakola teslim olmağa geldiğinde alay bile ederler onunla. Bu sıska adam hiç Kerpiç Memet olabilir mi? Atay, burada da halkın olaylar karşısındaki tutumunu ortaya koyar. Burada yalnızca gözlemcidir.

Sultan Gelin, toplumumuz içinde geniş yer alan evlenmelerdeki sakatlık üzerinde duruyor. Başlık verilerek alınan kız, gerdek odasında ölen hastalıklı delikanlı, o ölünce daha beşikteki çocukla evlendirme. Toplumun bu önemli hastalığı Atay tarafından bütünü ile ortaya konulmuştur. Atay, burada da gözlemcidir. Fazlaca eleştirmeye girmez. Fakat kişiler sağlamdır. Olaylar arasındaki bağlar iyi düzenlenmiş, sonuca sağlam bir yoldan gidilmiştir.

Her iki oyun da tiyatro edebiyatımızın köye yönelen noktasında birer önemli işaret taşıdır [3].

Muzaffer UYGUNER

*

Yorgun Savaşçı ve Başkaları

Kurtuluş Savaşı yazını dediğim yapıtlara düştüm çoktandır.. Çevremizde gittikçe yoğunlaşan gericilik kımıldayışlarına, hattâ ayaklanmalarına karşı bir savunma duvarı gibi geliyor bu yazın bana... Bu duvarın öte yanında, elime kitabı aldığımda kendimi rahatlamış, okuduğumu bitirdikten sonra da güçlenmiş buluyorum.

Enver Behnan Şapolyo'nun *Kurtuluş Edebiyatı Tarihi* adında , daha çok antoloji niteliğinde bir kitabı vardır. Bu kitapta , Kurtuluş Savaşı yıllarının şiir ve düzyazı ürünlerinden örnekler bulursunuz. İlginç bir derlemedir bu.. Kurtuluş Savaşı günlerinin gazeteleri, dergileri iyice taransa daha neler çıkacaktır kimbilir! Ama, her şeyden önce, nerede bulabilirsiniz bu gazetelerle dergileri? Düşününüz, Mehmet Akif Ersoy'un "İstiklâl Marşı", 1921'de, 720 yapıtın katıldığı bir yarışmada birinciliği almıştı. Tıpkı Atatürk'ün öldüğü gün herkesin ozan oluşu gibi, umutların karanlıkları delmeye çalıştığı o günlerde de yüzlerce ozan kurtuluş marşını yazma çabasına girişmiş..

Cumhuriyetten sonra Kurtuluş Savaşı ve devrim yazını şiir, düzyazı, roman alanında -çoğunlukla ilkel- örnekler verdi. Falih Rıfkı Atay'ın, Halide Edip Adıvar'ın, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yapıtlarını, Reşat Nuri Güntekin'in birkaç romanını elbette bunların üstünde tutacağız.

Roman alanında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'yu başa almak gerekiyor. *Yaban* Kurtuluş Savaşı dramından bir sahnedir; "Ankara" kurtuluş ertesini anlatır; "Panorama" devrim yıllarının bir geçididir. Aslında Yakup Kadri, Jön-Türklerden bu yana geçen tarihimizi çeşitli romanlarında yansıtmıştır: "Bir Sürgün", "Kiralık Konak", "Hüküm Gecesi", "Sodom ve Gomore" birbirini izleyen, "Yaban" a ulaşan tarih evrelerini kapsar. (Bunlardan son ikisi Türk harfleriyle yayınlanmamıştı. Bu yıl ikisini de, dili sadeleştirilerek, yayınlanmış göreceğiz).

Reşat Nuri Güntekin'in "Yeşil Gece"si, Atatürk devrimine yönelebilmiş bir medreselinin romanıdır. "Yaprak Dökümü"nde, toplumun değişen yaşantısında eriyen bir ailenin kaderi ortaya konur.

Falih Rıfkı Atay'ın sayısız yazılarından başka, "Roman" adlı ilginç yapıtı, değişen Türkiye'nin sancılarını gösterir.

Halide Edip-Adıvar'ın "Ateşten Gömlek", "Vurun Kahpeye" romanları, bugün de filim-

[3] Cahit Atay, Karaların Memetleri, Bilgi Yayınevi, Ankara 1965, s. 104, fiyatı 4 lira; Sultan Gelin, s. 73, fiyatı 4 lira.

manlı İstanbul'u generallerini, hatta Mustafa Kemal'in her kımıltısını kuşku ile karşılayan yakınındaki askerleri bile arkasına atarak, Kurtuluş Savaşının ateşi içine, bütün bilinci, bütün inancı ile atılmaktadır.

"Yorgun Savaşçı", öyle görünüyor ki, büyük bir dizinin bir cildidir. Bundan sonra, bu romanda da şöyle bir tanıdığımız doktoru "Farmason Doktor" adlı başka bir romanda bulacağız. İleride ilk iki romanın aydın kişisi, Karadayı gazetesi yazarı Kâmil'le de bir başka romanda karşılaşacağımızı umalım.

Kurtuluş Savaşı yazınında, Kemal Tahir adı seçkin bir yer tutuyor şimdiden [1].

Sami N. ÖZERDİM

YENİ YAYINLAR:

YABAN ÇİLEKLERİ: (senaryo, *Ingmar Bergman.*, türkçesi: Tezer Sümer., Bilgi Yayınları, Ankara, 1965., 95 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Bilgi Kitabevi, Sakarya cad. 8 Yenişehir/ Ankara. "Aşağıdaki Bilgi Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") Yaptığı her filimle dikkati çeken ünlü yönetmen Ingmar Bergman, *Yaban Çilekleri* filimiyle 1958'te Berlin Filim Şenliği'nde en iyi filim ödülünü kazanmıştı. Filimin olayı yirmi dört saat içinde geçiyordu. Yaşlı bir adamın yaşantısının yirmi dört saatini, düş ve çağrışım yoluyla, başarılı bir biçimde vermekteydi. İşte bu kitap, o filmin, güzel bir türkçeyle çevrilmiş, senaryosudur. Özel gösterimler dışında, ülkemizde Bergman'ın filimlerini görmek olanağını bulamayanların severek okuyacağı bir kitap *Yaban Çilekleri.*

SEKİZ OYUN: (oyunlar, *Jean Tardieu.*, türkçesi: Yıldırım Keskin., Bilgi Yayınları, Ankara, 1965., 100 sayfa, fiyatı 4 lira.) Uyumsuz tiyatronun başarılı örneklerini veren Jean Tardieu'nün sekiz oyununu bir araya getiren bir kitap.

SULTAN GELİN: (oyun, *Cahit Atay.*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1965., 73 sayfa, fiyatı 4 lira.)

KARALARIN MEMETLERİ: (oyun, *Cahit Atay.*, Bilgi Yayınları, Ankara, 1965., 104 sayfa, fiyatı 4 lira.)

OTHELLO: (oyun, *William Shakespeare.*, çevirenler: A. Vahit Turhan - A. Turan Oflazoğlu., İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1965., 134 sayfa, fiyatı 4 lira.)

KİRLİ ELLER: (oyun, *Jean-Paul Sartre.*, çeviren: Berin Nadi., İzlem Yayınları, İstanbul, 1965., 112 sayfa , fiyatı 4 lira. İsteme yeri: İzlem Yayınevi, Beyazsaray 5/1 Beyazıt-İstanbul.)

KİRLİ ELLER: (oyun, *Jean-Paul Sartre.*, çeviren: Samih Tiryakioğlu., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 115 sayfa, fiyatı 2 lira. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara caddesi 49 İstanbul. "Aşağıdaki Varlık yayınları da bu adresten istenebilir."

İLİADA: (İlias Destanı, *Homeros.*, çeviren: Ahmet Cevat Emre., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 349 sayfa, fiyatı 6 lira. Üçüncü basılış.)

DAR KAPI: (roman, *Andre Gide.*, çeviren: Burhan Toprak., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 104 sayfa, fiyatı 2 lira. Altıncı basılış.)

ÜÇ HİKÂYE: (hikâyeler, *Gustave Flaubert.*, çeviren: Asım Bezirci., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 99 sayfa, fiyatı 2 lira.)

LÜZUMSUZ ADAM-AZ ŞEKERLİ: (*Sait Faik.*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 235 sayfa, fiyatı 6 lira. "Sait Faik-Bütün Eserleri dizisi: 7-8.")

MAHALLE KAHVESİ - TÜNELDEKİ ÇOCUK: (*Sait Faik.*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 269 sayfa, fiyatı 6 lira. "Sait Faik-Bütün Eserleri dizisi: 9-10.")

HEP O ŞARKI: (roman, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu.*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 184 sayfa, fiyatı 4 lira. İkinci basılış.)

SOKAK KIZI: (roman, *Panait Istrati.*, çeviren: Yaşar Nabi., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 94 sayfa, fiyatı 2 lira. Altıncı basılış.)

[1] Kemal Tahir, Yorgun Savaşçı İstanbul 1965., Remzi Kitabevi yayını. 480 s. 10 lira.

KİLİMANJARO'NUN KARLARI: (hikâyeler, *Ernest Hemingway*., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 107 sayfa, fiyatı 2 lira. Dördüncü basılış. "Çeşitli çevirmenler".)

RÜYALAR: (rüyalar üzerine iki deneme., *Dr. İbrahim Türek - Dr. Sigmund Freud.*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 257 sayfa, fiyatı 5 lira. "Kitaptı Dr. İ. Türek'in rüyalar üzerine bir incelemesiyle Freud'un rüyalar üzerine on konuşmasının çevirisi bulunmaktadır.")

KÜÇÜK PEMBE MAYMUN: (çocuk hikâyesi., *Carlo Collodi.*, çeviren: Ülkü Tamer., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 56 sayfa, fiyatı 1 lira. İkinci basılış.)

BOŞ DAVUL: (çocuk hikâyeleri., *Tolstoy-Hawthorne-Kipling*'den çeviren: M.Z. Gülsoy., Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 56 sayfa, fiyatı 1 lira. İkinci basılış.)

EDEBİYAT AKIMLARI: (edebiyat bilgileri., *Seyit Kemal Karaalioğlu.*, İnkılâp ve Aka Kitabevi yayınları, İstanbul, 1965., büyük boy 192 sayfa, fiyatı 500 kuruş. İsteme yeri: İnkılâp-Aka Kitabevi, Ankara cad. 95 İstanbul. "Aşağıdaki yayınlar da bu adresten sağlanabilir.")

BÜYÜK YALAN: (roman, *Muazzez Tahsin Berkand.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 176 sayfa, fiyatı 5 lira.)

SARMAŞIK GÜLLERİ: (roman, *Muazzez Tahsin Berkand.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 256 sayfa, fiyatı 750 kuruş.)

SONUNCU KADEH: (roman, *Refik Halid Karay.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 187 sayfa, fiyatı 5 lira.)

TÜRKÇE OKUL SÖZLÜGÜ: (M.N. *Sadullah Sander.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 288 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

HÜLLECİ: (oyun, *Reşat Nuri Güntekin.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 128 safya, fiyatı 500 kuruş.)

ÖZ YURT: (destan-oyun., *Faruk Nafiz Çamlıbel.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 80 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

KAHRAMAN: (destan-oyun., *Faruk Nafiz Çamlıbel.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 85 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

CANAVAR: (şiir oyun, *Faruk Nafiz Çamlıbel.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 64 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

AKIN: (destan oyun, *Faruk Nafiz Çamlıbel.*, İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 62 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

BİR ERMENİ GENERAL: (şiirler, *Ataol Behramoğlu.*, Toplum Yayınları, Ankara, 1965., 29 sayfa, fiyatı 2 lira. İsteme yeri: P.K. 176 Ankara.)

TOPRAK AĞRISI: (röportajlar, *Yılmaz Gümüşbaş.*, Toplum Yayınları, Ankara, 1965., 71 sayfa, fiyatı 3 lira.)

KÖROĞLU DESTANI: (*İbrahim Zeki Burdurlu.*, İzmir, 1965., 48 sayfa, fiyatı 150 kuruş. İsteme yeri: İ. Z. Burdurlu, İzmir Eğitim Enstitüsü Edebiyat Öğretmeni, Buca-İzmir.)

PAMUK BACI: (masal, *İbrahim Zeki Burdurlu.*, İzmir, 1965., 48 sayfa, fiyatı 150 kuruş.)

DEVLET MEMURLARI KANUNU: (İnkılâp-Aka Kitabevi, İstanbul, 1965., 75 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

Güney ÇETİN

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

TİYATRO :

Dönem Başlarken

1965-66 tiyatro dönemi başladı. Bu satırların okunduğu sırada Ankara'da ve tiyatrosu bulunan öteki kentlerde perdeler açılmış olacaktır. Devlet Tiyatroları'nın Ankara'daki altı sahnesinde bu ilk dönemde, opera ve baleler dışında, dokuz oyun göreceğiz. *Ankara Sanat Tiyatrosu*, *Meydan Sahnesi* ve bu dönem açılan *Büyük Meydan Sahnesi*, ayrıca Kavaklıdere'de yapılmakta olan tiyatro ile de Ankara'daki özel sahne sayısı dörde çıkmaktadır. Bu satırların yazıldığı sırada özel tiyatroların ilk dönü oyunları belli olmamış, yalnızca Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Güner Sümer'in yazdığı ve sahneye koyduğu *Bozuk Düzen*'in ilk dönüde sunulacağı duyurulmuştu. Devlet Tiyatroları'na gelince...

Büyük Tiyatro'da İrlanda'lı yazar J. M. Synge'in *Babayiğit* adlı oyunu Saffet Korkut'un çevirisinden oynanıyor. Ahmet Evintan'ın sahneye koyduğu *Babayiğit*'in dekor ve giysilerini Tarık Levendoğlu yapmıştır. Başlıca oyuncuları Ali Cengiz Çelenk, Zafer Ergin, Coşkun Kara ve Tomris Oğuzalp'tır. Büyük Tiyatro'da ayrıca *Madame Butterfly* operası ile *Giselle* ve Ferit Tüzün'ün *Çeşme Başı* baleleri de değişik günlerde sunulmaktadır.

Küçük Tiyatro'da Refik Erduran'ın *Uçurtmanın Zinciri* adlı oyunu var. Oyunu sahneye Asuman Korad koymuş, dekorunu Refik Eren, giysilerini Hale Eren yapmıştır. Oyunda Bozkurt Kuruç, Gülcan As, Zeliha Berksoy, Savaş Başar, Fikret Ergin, Orhan Aral, Süha Tuna, Şener Ünal, Ergün Uçucu var.

Oda Tiyatrosu'nda da iki yerli oyun var. Biri, A. Turan Oflazoğlu'nun *Keziban* adlı bir perdelik şiir-oyunu, öteki, yine bir perdelik bir oyun, Aydın Arıt'ın yazdığı *Bal Sineği*. Her iki oyunu da sahneye Nihat Akçan koymuştur. Dekorlar Hüseyin Mumcu'nundur.

Yeni Sahne'de Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* adlı iki perdelik güldürüsü var. Oyunu Melek Ökte sahneye koymuş, dekorunu Seza Altındağ yapmıştır. Kerim Afşar, Gülgün Kutlu, Muammer Esi de *Kahvede Şenlik Var*'da. Yeni Sahne'de bu oyunla değişik günlerde, geçen yıl birkaç gece oynanabilen Anton Çekhov'un *Vanya Dayı*'sı da sunulmaktadır.

Üçüncü Tiyatro'da, Refik Halit Karay'ın bir hikâyesinden oyunlaştırılan *Yatık Emine* var. Üç perdelik bir oyun olan *Yatık Emine*'yi Nâzım Kurşunlu sahneye uygulamıştır. Nihat Aybars'ın sahneye koyduğu ve Turgut Zaim'in dekor ve giysilerini yaptığı bu oyunda Gürbüz Bora, Tülây Artuk, Fikret Tartan, Haydar Ozansoy, Turgut Sarıgöl, Semiha Berksoy, Tuğrul Çetiner, Aktan Günalp var. Üçüncü Tiyatro'da ayrıca bu oyunla değişik günlerde Johann Strauss'ın *Yarasa* opereti sunulmaktadır.

Altındağ Tiyatrosu'nda Suat Taşer'in sahneye koyduğu, Hidayet Sayın'ın *Kördüğüm* adlı üç perdelik oyunu var. Handan Uran, Suat Taşer, Ümit Kiper ve Dinçer Sümer'in oynadığı *Kördüğüm*'ün dekor ve giysilerini Seza Altındağ yapmıştır.

Devlet Tiyatroları'nın İzmir sahnesinde H. İbsen'in *Nora* adlı oyunu, Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu'nda da Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ı oynanmaktadır. Ayrıca bildirildiğine göre Adana Şehir Tiyatrosu da bu yıl Devlet Tiyatroları'na katılmıştır.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

TARAMA SÖZLÜĞÜ I.

Fiyatı : 35 Lira

H A B E R L E R :

Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu Toplantısı

Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu 24 eylül 1965 günü eylül dönemi toplantısını yapmıştır. Üç gün süren toplantıda Kurum'un geçen dönem çalışmaları gözden geçirilmiş, bilimsel ve yönetimsel konularda kararlar alınmıştır.

Dil Bayramı

Dil Bayramı'nın 33. yıldönümü, her yılki gibi bu yıl da parlak bir törenle kutlanmıştır. 26 eylül 1965 pazar günü saat 15.30'da Türk Dil Kurumu yönetmenleri, üyeleri ve dilseverler Anıtkabir'e giderek çelenk koymuşlar ve saygı duruşunda bulunmuşlardır. Oradan Kurum'a dönülmüş, Sayın İsmet İnönü başta olmak üzere seçkin bir topluluğun katıldığı tören saat 17.00'de Kurum Başkanı Agâh Sırrı Levend'in kısa bir konuşmasıyla başlamıştır. Levend, bu konuşmasında Türk Dil Kurumu'nun geçen bir yıl içindeki yayınlarını ve başka çalışmalarını anlatmış, İçişleri Bakanlığı'nca yapılan köy ve mahalle adlarını Türkçeleştirme çalışmalarına değinmiş, okul kitaplarının dili konusunda Millî Eğitim Bakanlığı'yla Kurum'un işbirliğinden söz etmiş ve Türk Dil Kurumu'nun 1965 yılı Edebiyat Ödülleri'ni kazanan sanatçıları açıklamıştır. Daha sonra, şiir ödülünü kazanan Gülten Akın, hikâye ödülünü kazanan Afet Muhteremoğlu, deneme ödülünü kazanan Ceyhun Atuf Kansu ve çeviri ödülünü kazanan Ülkü Tamer birer konuşma yapmışlardır. Sanatçılarla söyleşen İsmet İnönü, "Dili sanatçılar, yazarlar yapar, bizler de onlara uyarız" demiştir.

Ödüller

Türk Dil Kurumu Edebiyat Ödülleri Seçici Kurulu 23 eylül 1965 günü saat 15.00'de Kurumda Orhan Hançerlioğlu, Cahit Öztelli, Sabahattin Kudret Aksal, Hikmet Dizdaroğlu, Baha Dürder, Salâh Birsel ve Oktay Akbal'ın katılmasıyla toplanmış, ödüle katılan yapıtları incelemiştir. Görüşmelerden sonra ödül sonuçları açıklanmıştır. Buna göre:

Bu yılki Edebiyat Yapıtları Ödülü'ne 34 yapıt katılmıştır. Şiir türünde *Sığda* adlı kitabıyla 4 oy alarak Gülten Akın Cankoçak; hikâye türünde *Başörtülüler* adlı kitabıyla 4 oy alarak Afet Muhteremoğlu; deneme türünde *Köy Öğretmenine Mektuplar* adlı kitabıyla 4 oy alarak Ceyhun Atuf Kansu ve çeviri türünde Edith Hamilton'dan çevirdiği *Mitologya* adlı çevirisiyle 4 oy alarak Ülkü Tamer, Türk Dil Kurumu'nun 1965 yılı Edebiyat Ödüllerini kazanmışlardır.

Bu yıl roman ve tiyatro türlerinde ve Bilim'de ödüle aday yapıtlar gereken oyu toplayamadığı için bu türlerdeki ödüller verilememiştir.

Mimaroğlu'nun Başarısı

Uzun bir süredir Amerika'da bulunan genç Türk müzikçisi İlhan K. Mimaroğlu'nun "Le Tombeau d'Edgar Poe", "Intermezzo" ve "Bovery Bum" adlı yapıtları Vox Plak Yapımevi'nin yayımladığı Elektronik Müzik Albümü'nde yer almıştır. Mimaroğlu'nun yapıtları, özellikle doğulu hava, yankı düzeni ve somut müzik estetiği yönünden müzik dünyasında ilgiyle karşılanmıştır.

Uluslararası Şiir Toplantısı

Uluslararası VII. Şiir Toplantısı, bu yıl, 2 eylül 1965'te, Belçika'nın Knokke kentinde toplanmış, çeşitli ulusların ozanlarının katıldığı toplantı 6 eylül'e değin sürmüştür. Toplantıda bulunan ozan Turhan Doyran, Türk şiiri üzerinde durmuş, bu arada Türk Dili dergisinden de söz etmiştir.

Yeni Bir Dergi

* Genç kuşak ozanlarından Kemal Özer, İstanbul'da açtığı *Uğrak Kitabevi*'nin yayın organı olarak *Şiir Sanatı* adlı bir dergi çıkaracaktır. İlk sayısı 1965 kasımında çıkacak olan *Şiir Sanatı*'nda yalnızca şiir, şiire değgin yazı ve çeviri bulunacaktır.

* Genç hikayecilerimizden Tarık Dursun K.'nın yeni bir hikâye kitabı *Sevmek Diye Bir Şey* adıyla *Kural Yayınları* arasında çıkmıştır.

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY, Teknik İşler: Osman ATTİLÂ

TÜRK DİLİ

AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ • Cilt XV, Sayı 170, 1 Kasım 1965

ATATÜRK'ÜN GENÇLİĞE SESLENİŞİ

Ey Türk gençliği! Birinci ödevin; Türk bağımsızlığını, Türk Cumhuriyetini, sonsuzluğa değin korumak ve savunmaktır.

Varlığının ve geleceğinin biricik temeli budur. Bu temel, senin en değerli güven kaynağındır. Gelecekte de, yurt içinde ve dışında, seni bu kaynaktan yoksun etmek isteyen kötücüller bulunacaktır. Bir gün, bağımsızlığını ve cumhuriyetini savunmak zorunda kalırsan; ödeve atılmak için, içinde bulunacağın durumun olanaklarını ve koşullarını düşünmeyeceksin! Bu olanaklar ve koşullar çok elverişsiz olabilir. Bağımsızlığına ve cumhuriyetine kıymak isteyecek düşmanlar, bütün dünyada benzeri görülmedik bir utku kazanmış olabilirler. Zorla ve aldatıcı düzenlerle sevgili yurdunun bütün kaleleri alınmış, bütün gemilikleri ele geçirilmiş, bütün orduları dağıtılmış ve yurdun her köşesine düşman girmiş olabilir. Bütün bu koşullardan daha acıklı ve daha korkunç olmak üzere, yurdunda, iş başında bulunanlar, aymazlık ve sapkınlık içinde olabilirler; üstelik hayınlık da yapabilirler. Daha kötüsü, iş başında bulunan kişiler, kendi çıkarlarını, yurduna girmiş olan düşmanların siyasal erekleriyle birleştirebilirler. Ulus, yoksulluk ve sıkıntı içinde ezgin ve bitkin düşmüş olabilir.

Ey Türk geleceğinin gençliği! İşte, bu ortam ve koşullar içinde bile ödevin, Türk bağımsızlığını ve Cumhuriyetini kurtarmaktır! Bunun için gereken güç, damarlarındaki soycul[1] kanda vardır!

1 Asil

ATATÜRK'ÜN ÖĞRETMENLERE SESLENİŞİ

Millî Eğitim Kurultayını Açarken [1]

Sayın Bayanlar, Baylar.

...Yüzyıllardan beri derin bir yönetimsel savsaklamanın devlet bünyesinde biriktirdiği yaraları sarmaya harcanacak çabaların en büyüğünü hiç kuşkusuz kültür yolunda kullanmamız gerektir.

Gerçi bugün tinsel ve tensel güç kaynaklarımızı ulusal sınırlarımız içine girmiş bulunan düşmanlara karşı kullanmak zorundayız. Yurt kültürüne ayrılabilen şey gelecekteki ulusal eğitimimize dayanak olacak bir temel kurmağa yeterli değildir. Ancak geniş ve yeterli koşulları ve araçları elde edinceye değin geçecek savaş günlerinde bile büyük bir dikkat ve özenle işlenip çizilmiş bir ulusal eğitim programı getirmeğe ve bugünkü ulusal eğitim örgütümüzü bugünden verimli bir etkenlikle işletecek ilkeleri hazırlamağa çalışmalıyız.

Şimdiye değin izlenilen öğretim ve eğitim yöntemlerinin ulusumuzun tarihsel gerilemesinde en önemli bir etken olduğu kanısındayım. Onun için bir ulusal eğitim programından söz ederken, eski köksüz inanışlardan ve doğal niteliğimizle hiç de ilgisi olmayan yabancı düşüncelerden, doğudan ve batıdan gelebilen bütün etkilerden büsbütün uzak, ulusal kişiliğimiz ve tarihimizle uyuşan bir kültür demek istiyorum. Çünkü ulusal dehamızın tam olarak gelişmesi ancak böyle bir kültür ile sağlanabilir. Gelişigüzel bir yabancı kültürü, şimdiye değin izlenen yabancı kültürlerin yıkıcı sonuçlarını tekrar ettirebilir. Kültür, ortamla oranlıdır. O ortam, ulusun karakteridir.

Çocuklarımız ve gençlerimiz yetiştirilirken, onlara, özellikle varlığı ile, hakkı ile, birliği ile çelişen bütün yabancı öğelerle savaşma gereğini ve ulusal düşünceyi kendinden geçercesine her karşı düşünceye karşı şiddetle ve özveriyle savunma zorunluğu aşılanmalıdır. Yeni kuşağın bütün ruhuna bu nitelik ve yeteneğin verilmesi önemlidir. Sürekli ve korkunç savaş biçiminde beliren halk hayatının felsefesi, bağımsız ve mutlu kalmak isteyen her ulus için bu niteliği, son derece şiddetle istemektedir.

Ayrıntısını bütünüyle uzman kişilere bırakmak istediğim bu sorun üzerindeki genel görüşümü tamamlayarak anlatmak için, yeni kuşağa kazandırılacak tinsel nitelik arasında güçlü bir erdem sevgisi ve güçlü bir düşünce düzeni ve disiplininden de söz etmek zorundayım.

İşte biz, bu kurultayımızdan, yalnız çizilmiş eski yollarda basbayağı yürümenin yöntemi üzerinde görüşmek değil, belki ileri sürdüğüm nitelikte

---

1 Millî eğitim işlerinin bir programını hazırlamak amacıyla 16 temmuz 1921 ile 21 temmuz 1921 günleri arasında Ankara'da toplanan ilk kurultay.

yeni bir sanat ve bilim yolu bulup ulusa göstermek ve o yolda yeni kuşağı yürütmek için kılavuz olmak gibi kutsal bir görev bekliyoruz. Millî Eğitim Bakanlığının halkı tanımış, çevreyi ve ülkeyi anlamış, öğretmen ve uzmanlarından kurulu bir bilim ve kültür kurultayını Ankara'da toplamağı düşünmüş olmasını ve bugünkü güç koşullara karşın bu girişiminde başarıya ulaşmış bulunmasını kıvançla anarım

Sizlerin ve ulusun önünde ulusal eğitimimiz üzerindeki görüşlerimi anlatmağa yol açan bu fırsattan yararlanarak, gelecekteki kurtuluşumuzun saygıdeğer önderleri olan Türk öğretmenleri için duyduğum saygıyı anmak isterim.

Gelecek için hazırlanan yurt çocuklarına, hiç bir zor karşısında baş eğmeyerek sabır ve metinlikle çalışmalarını ve öğrenimdeki çocuklarımızın ana -babalarına da yavrularının öğrenimlerini bitirmeleri için ellerinden gelen her şeyi yapmaktan çekinmemelerini öğütlerim. Büyük tehlikeler önünde uyanan ulusların ne denli direndikleri tarihte yazılıdır. Silâhıyla olduğu gibi beyniyle de savaşmak zorunda olan ulusumuzun, birincisinde gösterdiği gücü ikincisinde de göstereceğine hiç kuşkum yoktur. Ulusumuzun temiz karakteri yetenekle doludur. Ancak bu doğal yeteneği geliştirebilecek yöntemlerle donatılmış yurttaşlar gereklidir. Bu görev de sizlere düşüyor...

(*Hâkimiyeti Milliye:* 21 Temmuz 1921)

Öğretmenlere [2]

Bayanlar, Baylar.

Bir ulusu uğramış olduğu herhangi bir felâketten kurtarmakta, bir ulusu aydınlatmakta, önde gelen kişilerinin taşıdığı büyük önemi yadsımak olanaksızdır. Hatta diyebiliriz ki, bugünü görmek; ulus ileri gelenlerinin iffet ve namusu, yurtsever çabası ve özellikle çıkarları hor görme duygularının yardımıyla olmuştur. Ama bugün, ulaştığımız nokta, gerçek kurtuluş noktası değildir. Bu düşüncemi açıklayayım: Bir ulusun felâketle karşılaşması demek, o ulusun hasta, hastalıklı olması demektir... Bundan dolayı kurtuluş, toplumdaki hastalığı iyileştirmekle elde edilir. Hastalığın iyileştirilmesi bilimsel bir yolla olursa iyileşme olur. Yoksa tersine hastalık süreğenleşir ve iyileştirilmesi olanaksız bir duruma gelir. Bir toplumun hastalığı ne olabilir? Ulusu ulus yapan, ilerleten ve yükselten güçler vardır. Düşünce güçleri ve toplumsal güçler...

Düşünceler, anlamsız, mantıksız safsatalarla yüklü olursa, o düşünceler hastalıklıdır. Dahası var, toplum akıl ve mantıktan uzak, yararsız ve dokuncalı bir takım inanışlar ve geleneklerle dolu olursa işler yürümez.

2 Mustafa Kemal'in büyük yengisini kutlamak üzere İstanbul'dan Bursa'ya giden kalabalık bir öğretmenler topluluğu ile Bursa Öğretmenlerine "Şark Tiyatrosu" ndaki gece toplantısında söylenmiştir.

Önce düşünce ve toplum güçlerinin kaynaklarını temizlemekten işe başlamak gerektir. Ülkeyi, ulusu kurtarmak isteyenler için, ulusal onur, iyi niyet, özveri gereken niteliklerdendir... Ama bir toplumdaki hastalığı görmek, onu iyileştirmek, toplumu çağın isterlerine göre ilerletebilmek için, bu nitelikler yetmez; bu niteliklerin yanında bilim ve teknik gerektir. Bilim ve teknik girişimlerinin devinim merkezi ise okuldur. Bundan dolayı, okul gerektir. Okul adını hep birlikte saygı ile analım. Okul gençlere, insanlığa saygıyı, ulusa ve yurda sevgiyi, üstünlüğü, bağımsızlığı öğretir... Bağımsızlık tehlikeye düştüğü zaman onu kurtarmak için tutulması uygun olan en sağlam yolu belletir... Yurdu ve ulusu kurtarmağa çalışanların aynı zamanda mesleklerinde birer namuslu uzman ve birer bilgin olmaları gerektir. Bunu sağlayan okuldur. Her türlü girişimin mantığa uygun sonuçlara ulaştırılması olanağı ancak bu yolda belirir.

Bayanlar, Baylar. Yurdumuzun en bakımlı, en hoş, en güzel yerlerini üç buçuk yıl kirli ayaklarıyla çiğneyen düşmanı yenen utkunun sırrı nerededir, bilir misiniz? Orduların yönetiminde bilim ve teknik kurallarını kılavuz olarak kullanmaktadır. Ulusumuzu yetiştirmek için asıl olan okullarımızın, üniversitelerimizin kurulmasında aynı yolu izleyeceğiz. Evet, ulusumuzun siyasal, toplumsal hayatında, ulusumuzun düşünce eğitiminde de kılavuzumuz bilim ve teknik olacaktır. Okul yardımıyla, okulun vereceği bilim ve teknik yardımıyladır ki Türk ulusu, Türk sanatı, ekonomisi, Türk şiir ve edebiyatı, bütün yetkinliğiyle gelişir.

Bayanlar, Baylar.

Yurdumuzda uygar düşüncenin, çağdaş ilerlemenin bir an bile yitirilmeden,yayılması ve gelişmesi gerektir. Bunun için bütün bilim ve teknik kişilerinin bu yolda çalışmayı bir namus borcu bilmesi gerekir.

Bayan öğretmenlerimiz, bay öğretmenlerimiz, şairlerimiz, edebiyatçılarımız, yazarlarımız boyuna ulusa bu felâket günlerini ve onun gerçek nedenlerini açık ve kesin olarak söyleyecekler, yazacaklar, bu kara günlerin dönmemesi için dünya yüzünde uygar ve çağdaş bir Türkiye'nin varlığını tanımak istemeyenlere, onu tanıtmak zorunda olduğumuzu hatırlatacaklar.

Bayanlar, Baylar.

Görülüyor ki, en önemli, en verimli görevimiz ulusal eğitim işleridir. Ulusal eğitim işlerinde ne olursa olsun üstün gelmek gerektir. Bir ulusun gerçek kurtuluşu ancak böylece olur. Bu utkunun elde edilmesi için hepimizin birlikte ve aynı düşüncede olarak sağlam bir program üzerinde çalışması gerektir. Bence bu programın ana noktaları ikidir:

1. Toplumsal hayatımızın gereksemeye uygun olması.

2. Çağdaş isterlere uyması.

Gözlerimizi kapayıp, soyut yaşadığımızı düşünemeyiz. Ülkemizi bir çember içine alıp dünya ile ilgisiz yaşayamayız... Tersine, ilerlemiş, uygar-

laşmış bir ulus olarak uygarlık alanının üzerinde yaşayacağız. Bu hayat ancak bilim ve teknik ile olur. Bilim ve teknik nerede ise oradan alacağız ve her ulus bireyinin kafasına koyacağız. Bilim ve teknik için sınır ve koşul yoktur.

Hiç bir mantığa uygun belgeye dayanmayan birtakım geleneklerin, inanışların korunmasında direnen ulusların ilerlemesi çok güç olur; belki de hiç olmaz. İlerlemede sınırları ve engelleri aşamayan uluslar, hayatı usa uygun ve pratik olarak göremez, hayat felsefesini geniş gören ulusların egemenliği ve tutsaklığı altına girmeye mahkûmdur.

Öğretmenler! Bütün bu gerçeklerin ulusça iyice anlaşılması ve iyice sindirilebilmesi için her şeyden önce bilgisizliği yok etmek gerektir. Bunun için eğitim programımızın, eğitim siyasamızın temel taşı, bilgisizliğin yok edilmesidir.

Bu, ortadan kaldırılmadıkça, yerimizdeyiz... Yerinde duran bir şey ise geriye gidiyor, demektir. Bir yandan genel olan bilgisizliği yok etmeye çalışmak, öte yandan toplumda doğrudan doğruya etkileyici ve verimli organlar yetiştirmek gerektir. Bu da ilk ve orta öğretimin eylemsel bir yolda olmasıyla olanaklıdır. Ancak bunun yardımıyla toplumlar iş adamlarına, sanatçılarına sahip olur. Doğaldır ki, ulusal dehamızı geliştirecek, duygularımızı lâyık olduğu dereceye ulaştırmak için yüksek meslek kişilerini de yetiştireceğiz. Çocuklarımızı da aynı öğrenim derecelerinden geçirerek yetiştireceğiz.

Bayanlar, Baylar.

Kesinlikle bilmeliyiz ki, iki parça halinde yaşayan uluslar güçsüzdür, hastalıklıdır. Çocuklarımıza ve gençlerimize vereceğimiz öğrenim sınırı ne olursa olsun, onlara sağlam olarak şunları öğreteceğiz:

1. Ulusuna,
2. Türkiye devletine,
3. Türkiye Büyük Millet Meclisine,

düşman olanlarla savaşacak nedenler ve gereçlerle donatılmamış uluslar için kalım hakkı yoktur. Savaş gereklidir. Bayanlar, Baylar. İtiraf edelim ki, biz üç buçuk yıl öncesine değin *cemaat* halinde yaşıyorduk. Bizi istedikleri gibi yönetiyorlardı. Dünya bizi, temsil edenlere göre tanıyordu. Üç buçuk yıldır, tam bir ulus olarak yaşıyoruz. Bunun gözle görülür ve belirgin tanığı, hükümetimizin biçimi ve niteliğidir ki, onu yasa Büyük Millet Meclisi diye adlandırdı.(...)

(*Bursa Yolculuğu* s. 16-19)

İzmir Erkek Öğretmen Okulunda Bir Konuşma [3]

Öğretmenliğin önemi üzerinde çok söz söylemeğe hiç gereklik görmem. Çünkü siz onu benden daha iyi bilirsiniz. Yalnız bir yön üzerinde hep birlikte

3 Şereflerine verilen çay şöleninde.

yeniden duralım: Ulusları kurtaranlar yalnız ve ancak öğretmenlerdir. Öğretmenden, eğitimciden yoksun bir ulus, daha ulus adını almak yeteneğini kazanmamıştır. Ona basbayağı bir kütle denir, ulus denemez. Bir kütle, ulus olabilmek için mutlaka eğiticilere, öğretmenlere gereksinlidir. Onlardır ki, bir toplumu gerçek ulus haline koyarlar. Bizim ulusumuz elbette dünyanın övgüsünü hak etmiş bir toplumdur. Ama onu lâyık olduğu ululuk aşamasına ulaştıracak sizlersiniz. Ulus, yurt, Cumhuriyet sizden yüksek çalışmalar beklemektedir. Siz çalışmaya geçtikten sonradır ki onun en büyük yeteneği eyleme çevrilmiş olacaktır.

(*Hâkimiyeti Milliye*: 16 ekim 1925)

Konyada Öğretmenlerle Bir Konuşma[4]

Sayın Baylar ve Bayanlar,

Önce izin veriniz, sayın öğretmen bayana özel olarak teşekkür edeyim, beni buraya çağırışlarından, gelmeme önayak olmalarından dolayı. Bu vesile ile çok aydınlık bir topluluğun, çok feyizli dimağların karşısında bulunmakla mutluyum. Sayın bayana da teşekkür edeceğim ki, benim, seçkin topluluğunuzla zaten var olan ilgimi, topluluğunuzun göğüslerinizde taşıdığınız işaretten birini kendi elimle göğsüme takarak burada tesbit ve ilâna vesile vermiştir. Öğretmen sayın bayan'ın söylevini çok duygulanarak dinledim. Öğretmen ordusunun, ışık ordusunun azim ve imanını ne güzel anlattılar ve açıkladılar. Kendilerini kutlarım. Söylevleri sırasında kullandıkları benimle ilgili güzel sözlere özellikle teşekkür ederim. Bu noktada her yerde söylediğim bir gerçeği tekrarlamama izninizi dileyeceğim. Yurt ve ulus hizmetlerinde önder olmak isteyenlerin esin kaynağı, ulusun gerçek duyguları ve dilekleridir. Bizim anmaya değer bir davranışımız varsa, o da ulusun duygu ve eğilimlerinde varlığına değinmeye çalışmaktan ibarettir. Her türlü başarı sırrının, her çeşit gücün, kudretin gerçek kaynağının, ulusun kendisi olduğuna kanımız tamdır.

Şimdiye değin bu yolda davranmakta hiç aldanmadık. Bundan sonra da aynı davranışı sürdüreceğimiz kuşkusuzdur.

Saygıdeğer arkadaşlar; yürümekte olduğumuz yenilik, gelişme ve uygarlık yolunda, sizlerden kurulu bir Türk ordusuna dayandıkça her ne olursa olsun başarıya ulaşacağımıza inanışım kesindir. Şimdiye değin olduğu gibi, birbirimize dayanarak ve hep birlikte ulusun iradesine dayanarak yürümekte devam edeceğiz. Ulusumuzun aşmak zorunda olduğu evreler büyüktür. Varılması zorunlu olan hedefler çoktur. Her ne olursa olsun evreler aşılacaktır, en nurlu hedeflere varılacaktır. Onun için birbirimize vereceğimiz işaret ileri! İleri! Daima ileridir.

(*Hâkimiyeti Milliye*: 20 ekim 1925)

4 Öğretmenler Birliğinde Öğretmen Hayriye'nin söylevi üzerine.

Sayın Cumhurbaşkanımız Cemal Gürsel'in dergimizin Atatürk Özel Sayısı için gönderdikleri yazıyı kıvançla yayımlıyoruz.

Türk Dil Kurumunun yayınlamakta olduğu

ırk Dili Dergisi"nin kasım sayılarını, kurucusu ATATÜRK'e

rmış bulunduğunu büyük memnunlukla öğrendim.

Dillerin en zenginlerinden biri olan Türk dilinin,

ndaki güzelliğine kavuşması, arıtılması, özleştirilmesi

şuurla işlenmesi aziz ATATÜRK'ün dil devriminde

terdiği ana hedeflerdir. Türk Dil Kurumunun 33 yıldan

i bu yolda yaptığı çalışmalar övgüye lâyıktır. Fakat,

a kâfi değildir. Aydınlarımızın, basınımızın, yazarlarımızın

bütün devlet teşkilâtımızın bu çalışmalara gösterecekleri

ve bu yöndeki çabaları ile daha büyük bir hızla başarıya

şılacağı inancındayım.

Cemal Gürsel

DİL DEVRİMİ

SUAD HAYRİ ÜRGÜPLÜ

Büyük Atatürk'ü ölüm yıldönümünde saygı ve şükranla anarken, onun ölümsüzlüğünün gerçek anıtı olan devrimci eserlerini bütün canlılığıyla milletçe yaşatmanın engin sevinç ve mutluluğu içindeyiz.

Atatürk'ün her eseri ve bütün devrimleri gibi, dil devrimi de ulusal kurtuluş savaşımızın tamamlayıcı ve bölünmez bir parçası olarak Türk varlığının bağımsızlık içinde gelişip yükselmesine yönelmiş büyük millî çabaları ifade eder. Ayrı ayrı alanlardaki bu atılgan çabaların arkasında tarihin derinliklerinden hız alan ve uzakları gören bir ruh, bir Atatürk ruhu vardır ki bu ruh milletimizi yabancı etkilerin boyunduruğundan çekip kurtararak onu kendi öz benliğine, her bakımdan bağımsızlığa, ekonomik, sosyal ve kültürel ilerlemeye ve ulusal değerlerini geliştirmeye doğru götürmektedir.

Atatürk, dil devriminin amacını bir konuşmasında "Türk dilinin kendi benliğine, aslındaki güzellik ve zenginliğe kavuşması" olarak belirtiyor ve bir başka konuşmasında şöyle diyor:

"*Kültür işlerimiz üzerine ulusca gönüllerimizin titrediğini bilirsiniz. Bu işlerin başında da Türk Tarihini doğru temeller üzerine kurmak, öz Türk diline değeri olan genişliği vermek için candan çalışılmakta olduğunu söylemeliyim. Bu çalışmaların göz kamaştırıcı verimler vereceğine şimdiden inanabilirsiniz.*"

Atatürk'ün dil devrimini bir çeşit millî bağımsızlık davası olarak ortaya attığını yine onun şu sözlerinde açıkça görüyoruz:

"*Dil Kurumu en güzel ve feyizli bir iş olarak türlü ilimlere ait Türkçe terimleri tesbit etmiş, bu suretle dilimiz yabancı dillerin tesirinden kurtulma yolunda esaslı adımını atmıştır.*

Bu yıl okullarımızda tedrisatın Türkçe terimlerle yazılmış kitaplarla başlamış olmasını kültür hayatımız için mühim bir hadise olarak kaydetmek isterim."

Atatürk'ün bu sözleriyle Türkçeyi bağımsız bir ilim ve kültür dili yapmak yolunda aşağı yukarı 30 yıl önce atılan önemli adım, bugün başka türlü olması düşünülemeyecek derecede alışılmış ve benimsenmiş bir gelişmeyi gerçekleştirmiş bulunuyor.

Ulusal bağımsızlığımıza yönelmiş maddî ve manevî her türlü engelleri söküp atma davasını bütün genişliği ve derinliğiyle ele alan Büyük Önder, batı dünyasının istilâcılarına karşı askerî ve siyasî zaferlerimizi doğu aleminin geleneksel taassup etkilerine karşı başardığı sosyal devrim zaferleriyle de tamamlamak istemiş, layiklik, alfabe devrimi, dil devrimi, eğitim, hukuk re-

formu gibi alanlarda birbirini tamamlayan sosyal değişikliklerle Türk Milleti, kendi öz varlığının hür ve engelsiz gelişmesine en uygun ortama kavuşmuştur.

Gelecek Türk kuşaklarının aralıksız emekleriyle daha da işlenerek milletimizin yükselmesine yeni imkân ve kaynaklar kazandıracak olan bütün diğer devrimler gibi dil devrimi de Atatürk'ün yarının ideal Türkiyesini yaratmak için bize kutsal bir emanetidir.

Bence dil devriminin başlıca amaçları şu üç yönde toplanır:

1– Türk dilinin yabancı etkilerden kurtarılarak ve millî kaynaklarla beslenerek uydurma çabaya düşmeden tamamıyla millî ve ilim kaynaklarına dayanan bir dil haline getirilmesi,

2– Türk dilinin çağdaş uygarlık dünyasında ilim, fikir ve kültür hayatını bütün kavram ve incelikleriyle anlamanın ve anlatabilmenin aracı olmak bakımından zenginleşmesi,

3– Türk dilinin aydınlarla halk arasındaki anlaşma ve kaynaşmayı güçleştiren anti-demokratik dil ve lehçe ayrılıklarının ortadan kaldırılması ve kaynağını halktan alan millî birliğe yardımcı bir arı dille toplumun ortak anlaşma bağlarının kurulup geliştirilmesi,

Birinci amaç millî ve milliyetçi bir anlayışa, ikincisi kültürel ve fikri ilerleme gereklerine dayanmakta, üçüncü amaç da Atatürk'ün millî birlik, demokrasi ve halkçılık yolundaki büyük sosyal devriminin başlıca gerçekleşme şartlarından birini kapsamaktadır.

İşte bundan dolayıdır ki Türk toplumunu millî ülküsü etrafında birleştirici, düşünce, ilim ve kültür alanında zenginleştirici ve nihayet birlik ve beraberlik içinde sosyal bütünlüğüne kavuşturucu bir nitelik taşıyan bu amaçlar, dil devriminin milletimiz için ne kadar hayatî bir önem taşıdığını açıkça göstermektedir.

Büyük Atamızın yıllarca önce gördüğü bu gerçekler umuyoruz ki daha yıllarca nesilden nesile dolaşan bir ülkü meşalesi olarak, milletçe paylaşmaya mecbur olduğumuz büyük tarihî görevlerin başarı yolunu aydınlatacaktır. Yine umuyor ve diliyoruz ki milliyetçi ve medeniyetçi büyük Türkiyemizin bütün sosyal ve kültürel üstünlükleriyle gerçekleşmesi davasının bir parçası olan bu çalışmalarda Türk Dil Kurumumuz, şimdiye kadar olduğu gibi bundan böyle de milletimizin hizmetinde öğünç ve kıvanç verici değerli hizmetlerini yarının tarihine şerefle armağan edecektir.

S O Y L A M A

— Ankaralı Aşık Ömer'e —

Çalkanı çalkanı Karadenize
Hür rüzgârlarla yol alan bizdendir;
Bozuk-düzen olmuş bir kırık saza
Gümbür de gümbür tel olan bizdendir..

Görüp karalara batmış akları,
Pörsümüş tuğların da saçakları,
Yedi bir düvelden yağan okları
Kılıcın tersiyle çelen bizdendir..

Karların üstünde yan gelüp yatup,
Ejderha yağıyı yokmuşa tutup,
Eski püsküsünü bir yana atup
Yepyeni bir bahta gülen bizdendir..

Kolaya saydırup işin gücünü,
Yerlerde komayup Türkün öcünü,
Adına dikilmiş dar ağacını
Bayraklara direk kılan bizdendir

Gökyay'ım da der ki boy boylaması,
Alçaktan yüceye ün eylemesi,
Dağca bir Gazi'ye soy soylaması,
Koçaklarına da şölen bizdendir..

Orhan Şaik GÖKYAY

ATATÜRK VE TARİH

ENVER ZİYA KARAL

Atatürk, klasik anlamda, bir tarihçi değildir. Hayatı boyunca tarih ile sıkı bir ilişkisi bulunduğu halde, tarih adını taşıyabilecek bir kitap yazmamıştır. Büyük *Nutuk*, ustalığını yaptığı Türk Devrimi üzerine siyasal bir açıklamadır. Şu da var ki, Atatürk'ün klasik değerde bir tarih görüşü vardır. Bu görüş onun yazılarında, Türkiye Büyük Millet Meclisinde ve ülkenin çeşitli bölgelerinde vermiş olduğu demeçlerde belirmektedir.

Atatürk'ün tarih görüşü ile hayat felsefesi arasında çok sıkı bir ilişki görülür. Onun hayat felsefesi doğacıdır: "Doğa insanları türetti, onları kendine taptırdı da. Ancak, insanların dünyada yaşayabilmeleri için, onların doğaya egemenliğini de gerekli kıldı" deyişinden doğaüstü bir güç tanımadığı anlaşılıyor. Atatürk'e göre, insan doğanın bir tutamı olduğu için onun hayatı da, en geniş anlamında bir çarpışma, bir savaştır; bu savaşın amacı başarı, desteği güç, yönetici öğesi de düşüncedir. Tarih, bu düşüncenin ışığı altında, insanın geçmişteki hayatını arayıp bulan ve anlatan bir bilimdir.

Yanlış bir anlama yer vermemek için Atatürk burada sözünü ettiği düşünceden ne anladığını şöyle belirtmektedir: "..Bu düşüncenin niteliği, hiç bir direnmenin bozamayacağı, kesin bir biçimle kendi kendini kabul ettirmektir. Bu ise, düşüncenin yavaş yavaş duygu haline gelmesi ve inanca geçmesi ile olur. Böyle olduktan sonradır ki, onu sarsmak için, bütün başka mantıkların etkisi olamaz." Görülüyor ki Atatürk'ün anlattığı düşünce, usun kurallarına uyulmak yoluyla varılandır. Bundan ötürü Atatürk'ün tarih görüşü uscu bir temele dayanmaktadır.

Bu tarih görüşüyle, Atatürk genç denecek bir yaşta düşünce özgürlüğüne ulaşmıştır. Genel ya da ulusal tarih olaylarının açıklanmasında, başkalarının türlü çıkarlarla tarihe mal etmiş oldukları nedenleri değil, tarihin gerçek nedenlerini görmüştür. Netekim 1918'de yayımlanan *Zabit ve Kumandan ile Hasbihal* adlı kitabında Yahudiliğin ve Hıristiyanlığın başlangıcı ile ilgili olarak şunları demektedir:

"Musa, Mısırlıların kamçıları altında inleyen Yahudilerin bu baskı ve kölelikten kurtulması demek olan eğilimlerinin belirticisi oldu.

İsa, zamanının sonsuz yoksulluklarını anladı ve herkesin acılar çektiği o çağda, dünyada ortaya çıkmaya başlamış olan sevgi gerekliliğini din haline çevirmek ve bildirmek yolunu bildi."

Atatürk'e gelinceye değin, Türk ulusu üç ayrı tarih görüşünün etkisi altında kalmıştı: dinsel, hanedancı, ırkçı. Bunlardan en önemlisi olan dinsel

tarih görüşü Müslüman ümmetinin geçmişini temsil ediyordu. Amacı, bu ümmetin halifelik çevresinde toplanmasından oluşan bir duyguyu yaşatmaktı. Bu tarih görüşüne Tanzimattan başlayarak bir de hanedancı tarih anlayışı ortak yapılmıştı ki anlamı ve ülküsü, Osmanoğulları ile başlamakta ve sürmekte idi. Sonunda İkinci Meşrutiyet döneminde üçüncü bir tarih görüşü olarak ırkçı tarih görüşü oluşmaya başladı. Ne var ki bu görüş genel Türk tarihinin sınırları içinde kapanıp kalmakta idi. Bu üçlü tarih görüşü arasından, Türk ulusu, bir ümmet, bir cemaat ve bir ırk olarak belirmekte ama çağdaş anlamda bir ulus niteliğinde görünmemekteydi.

Çağdaş anlamda ulusal bir tarih görüşüne olan gerekseme ancak Birinci Cihan Savaşı'nın sonuçlarıyla anlaşılmağa başladı. 1918'de savaş bırakışmasından (mütarekeden) az önce, İtilâf Devletleri, Osmanlı İmparatorluğuna son verileceğini ama Türklerin çoğunlukta bulundukları topraklarda egemen bir Türk devletinin süreceğini dünya kamuoyuna bildirmişlerdi. Oysa Paris Barış Konferansında bu gerçeği unuttular. Türk topraklarını aralarında paylaşmağa koyuldular. Paylaşmanın gerekli ve haklı olduğuna dünya kamuoyunu inandırmak için de Türk'lerin Asyalı bir sürü olduklarını, tarihlerinde hiç bir uygarlık varlığı gösteremediklerini, Trakya'da, İstanbul'da ve hatta Anadolu'nun birçok bölgelerinde bile azınlıkta olduklarını öne sürdüler. Bu sav, yüzyıllar boyunca Türk'lerle birlikte yaşamış Türk olmayan Hıristiyan ve hatta Müslüman topluluklarca da desteklendi. Paris Barış Konferansı hizmetinde kimi tarihçiler ve yazarlar da aynı savı tarih adına haklı göstermeğe koyuldular. Böylece Türk ulusu, tarihin siyasal tutkularına dayanan düşük fetvalarla vatanını, egemenliğini ve onurunu yitirmeğe mahkûm edilmiş idi.

Bu mahkûmiyetten kurtulmak için tek çıkar yol, Türk ulusunun ırksal, hanedancı ve dinci tarih görüşlerinden gelen ülkülerden kurtulup, gerçek anlamında, ulusal tarih görüşüne sarılmaktı. Savaş bırakışmasından sonra, Anadolu'da ve Trakya'da kurulan Müdafaayi Hukuk Cemiyetlerinin kuruldukları bölgelerin Türk'lüğünü tanıtlamak için giriştikleri çalışmalar, ulusal tarihe erişilmesi yolunda atılan ilk adım oldu.

Atatürk bu adımı hızlandırdı, örgütledi ve öğretisini kurdu. Onun başkanlığında Erzurum ve Sivas kongrelerinde Milli Misak ilkesinin kabul edilmesiyle, imparatorluğun soyut yurt kavramından vazgeçilerek, sınırları belli ulusal yurt kavramına gelindi. Ankara'da, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kurulması, imparatorluk devlet öğretisinin sonunu ve çağdaş anlamda ulusal bir Türk devletinin başladığını gösterir. Padişahlığın, ardından da Halifeliğin kaldırılmasıyla hanedancı ve ümmetçi devlet görüşü tarihe karışır. Bu görüşle ilgili Pan-İslâmcı ve Pan-Turancı siyasa da anlamını yitirir.

Bu büyük devrim devinimleri ile, yukarıda sözü edilen, dinci, hanedancı ve turancı tarih görüşleri dayanaklarından yoksun edilmiş oldular. Ne var ki, bunlara ilişkin sakat düşüncelerle önyargılar, Türkiye'de ve Türkiye'nin

dışında yaşamasını sürdürdüğü için ulusal tarih görüşünün kökleştirilmesi yolunda çalışmalara geçildi. Atatürk'ün uscu tarih anlayışının etkisiyle bu çalışmalar şöyle gelişti:

1926'da Ziya Gökalp'in *Türk Medeniyeti Tarihi* yayımlanarak liselerde okutulmağa başlandı. Türkler ilk bu kitapla kendilerini dinsel değil ama ulusal tarih aynasında gördüler. Ne var ki, Gökalp'in kitabı toplumbilim açısından yazılmıştı; yalnız İslâmlıktan önceki Türklerin uygarlığını kapsamakta ama bununla dünya uygarlığı arasında bir ilişki kuramamakta idi. Bu açıdan Türk Devriminin ruhuna karşılık vermek bakımından yetersizdi.

1928-1929 yıllarında, H. G. Wells'in *Cihan Tarihinin Anahatları* adlı kitabı devlet eliyle Türkçeye çevrilip yayımlandı. Wells, kitabında bilinmeyen olaylardan söz açmamakla birlikte bu olayları yeni ve nesnel bir görüşle inceliyordu. Türklerin tarihteki yerlerini yan tutmadan görüp göstermekte idi. Dünya tarihinin açıklanması konusunda dayandığı temel düşünce de Genel Türk Tarihinin akışı ile çelişmemekteydi. Wells'e göre, insanlığın ortak bir başlangıcı ve ortak bir kalıtı vardır; ortak bir yoldan yürümüştür ve ortak bir amaca ulaşmak üzeredir... Ne var ki, tarih, uydurma ve dar ulusçuluk, bağnaz dincilik, budalaca ırkçılık düşünce ve duygularıyla doldurulmaktadır. Bunlar ise çeşitli kuşkulara yol açmakta, kinler yaratmaktadır. Sonuçta genel barışı ve gönenci geciktirmektedir.

1930'da Atatürk'ün başkanlığında çalışan bir kurulca *Türk Tarihinin Anahatları* adlı bir kitap yayımlandı. 1931'de de Türk Tarih Kurumu kuruldu. Ertesi yıl, 4 cilt olarak *Genel Türk Tarihi* yayımlandı. Kapsadığı tez, Birinci Türk Tarih Kurultay'ında tartışıldı.

Türk Tarih Tezi adı ile bilinen bu tez, tarih olaylarını iki bölümde incelemektedir. Birincisi, dünya tarihi ile ilgilidir. Bunda insanlığın ortak başlangıcı, dünya uygarlığında ortaklığı, ortak bir barış ile gönence olan gereksemesi üzerindeki Wells'in düşünceleri kabul edilmiştir. İkinci bölümde ise ulusal tarih ile ilgili olarak şu düşünceler üzerinde durulmuştur:

Türkler, birçok yabancı tarihçilerin de yazdıkları gibi, ikinci sınıf bir ırk değildir; tersine beyaz ırkın antropolojik özelliklerini taşırlar. Çıkış yeri bakımından Orta Asya'lıdırlar. Orta Asya en eski uygarlıkların doğmuş ve gelişmiş olduğu bir bölgedir. Irak, Anadolu, Mısır ve Ege uygarlıklarının ilk kurucuları Orta Asya'lıdırlar. Türkler de Orta Asya'dan göç etmek yoluyla yayıldıkları yerlere uygarlıklarını götürmüşlerdir. Bunun için, Anadolu'nun doğudan göç ederek gelen en eski halkı olan Etiler ile sonradan buraya gelmiş ve yerleşmiş Türkler arasında bir kaynak birliği vardır.

Bu niteliği ile Türk Tarih Tezi, tarihin siyasal amaçlı ve gelenekçi bir düşünce ile yorumlanmasına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Batılı tarihçilerin bir bölüğüne, Türklerin uygarlık değerlerinden yoksun, ikinci sınıf bir ırktan olduklarını göstermek için yaptıkları tarih yorumuna karşı

bir tepkidir. Yerli tarihçilerden ümmetçi, hanedancı ve bölgeci tarih görüşünü sürdürmek isteyenlere karşı bir tepkidir.

Türk Tarih Tezi, ilk günlerde birtakım direnmelerle karşılaşmıştır. Yerli ve yabancı tarihçilerden bu tezi, ırkçı ya da aşırı ulusçu amaca yönelmiş gibi gösterenler çıkmıştır. Ne var ki, bu direnmeler Atatürk'ün siyasada ve tarih çalışmalarındaki uygulamalarıyla çürütülmüştür. Onun ırkçılıktan, aşırı ulusçuluktan ve imparatorlukçuluktan ne denli uzak kaldığını "Yurtta barış, dünyada barış" ilkesi, Ayasofya'yı müze durumuna getirmesi, Hitlerin kovmuş bulunduğu Yahudi profesörleri Türk üniversitelerine alması ve en çok Balkan Anlaşması delegelerine söylemiş olduğu şu sözler gösterir:

"Balkan ulusları, toplumsal ve siyasal ne çehre gösterirlerse göstersinler, onların Orta Asya'dan gelmiş yakın soylardan ortak dedeleri olduğunu unutmamak gerekir.... Balkanlarda yerleşmiş olan insan toplulukları, başka başka adlar taşımış olmalarına karşın, gerçekte bir tek beşikten çıkmış kardeş budunlardan (kavim) başka bir şey değildirler."

Atatürk'ün, tarihin derinliklerine giden bu uscu tarih görüşü, Türk Tarih Kurumu üyelerine vermiş olduğu yönergede de belirmektedir:

"Her şeyden önce dikkat ve özenle kendi seçeceğiniz belgelere dayanınız... Yoksa dünyanın binbir şarlatan ve binbir ulusun tarihçisi geçinen sokak siyasacısının oyuncağı kalırsınız.

Yeni dünya ufuklarına, açacağınız yeni tarih göğünde dikkatli olunuz. Şöyle böyle bir yapıt ortaya çıkararak sonradan üzülmektense hiç bir yapıt verememek yetersizliğini açıklamak ilk yapılacak şeydir."

Görülüyor ki, Atatürk'ün uscu tarih görüşü, ülkemiz için yenidir; ulusal olduğu ölçüde evrenseldir; ayırıcı değil birleştiricidir. Bu görüşün etkisiyle başlamış olan ve sürüp gitmekte bulunan tarih çalışmaları da egemenlik savaşımızın kültür alanındaki süreğinden başka bir şey değildir.

ATATÜRK
SÖYLEV
(NUTUK)
I ve II
Bugünkü dile çevirenler:
DR. MEHMET TUĞRUL – SALÂH BİRSEL
CAHİT ÖZTELLİ – HAMDİ OLCAY
Her cilt : 10 Lira

ATATÜRK VE DİL BAYRAMI

AFET İNAN

26 eylül 1938. Atatürk Dolmabahçe Sarayındaki denize bakan odalardan birinde hasta yatıyor. Hekimler mutlak istirahat tavsiye ediyorlar. Fazla konuşup yorulmaması lâzım. Yanına belirli saatlerde girilip çıkılıyor. Koridorda daimî bekleyen birisi radyoyu işletmektedir.

Kendisinin yanına girdiğim zaman bana okuduğum yeni kitaplardaki bilgileri anlatmamı istiyor. Ben hem gazetelerden bazı olayları söylüyor hem de kitaplardan özetler veriyordum. Bu arada Türk Tarih Kurumunun arkeolojik kazı işleri devam ettiği için yeni buluntuların haberlerini de kendisine söylüyordum. Yaz aylarında esasen T.T. Kurumu bürosu Dolmabahçe'de çalışırdı. Ancak Atatürk'ün son senelerinde en çok uğraştığı konu Türk dili üzerinde idi. Atatürk'ün bu meseleye önem verişini şöyle açıklamak yerinde olur sanırım. Dilimizin yabancı deyimlerden arınması ve halk dili ile edebiyat dilimizin bir olmasını sağlamak. Aynı zamanda yeni ilmî terimlerinin Türk dili köklerinden üretebilmek ve gramer kurallarını ilmî usullerle tespit etmek. Bir dilin hem kelime zenginliği hem de ek ve köklerle üretme kolaylığını bulması her aydın kişiye kendi alanında eser vermekte çok yardımcı olabileceğini telkin ediyordu Atatürk.

Türk dilinin her bakımdan incelenmesi ve bunlar üzerinde yayınlar yapılmasını isteyen Atatürk, son günlerinde de bu meselelerle uğraşmıştır. Dil Kurumu üyelerinin gönderdikleri yeni incelemelerin özetini dinlemiş, onları kendisi de gözden geçirmiş ve hatta üzerlerine kendi fikirlerini not etmiştir. Atatürk'ün dil çalışmalarına ait bazı el yazılarını saklamaktayım. Ancak bu yazımda ben 26 eylül Dil bayramının üzerinde ne kadar hassasiyetle durduğunu belirtmek için hatıramı kaydetmek istedim.

Yukarda belirttiğim gibi Atatürk hasta yatıyor. Radyoyu dinlerken 26 eylül dil bayramını hatırlıyor. Yaverini çağırarak İstanbul radyosunda okunmak üzere bir şeyler söylüyor. Bu nedense biraz gecikmiştir. Bundan dolayı öfkelenen Atatürk beni çağırttığı zaman yüksek sesle emirler vermekte idi. Halbuki kendisi sinirlerlenirse ateşi çıkmasından korkulurdu. Meselenin mahiyetini anlayınca derhal isteğinin yerine getirilmesini temin ettik. Atatürk diyordu ki "Türk dilinin sadeleştirilmesi, zenginleştirilmesi ve kamuoyuna bunların benimsetilmesi için her yayın vasıtasından faydalanmalıyız. Her aydın hangi konuda olursa olsun yazarken buna dikkat edebilmeli, konuşma dilimizi ise ahenkli, güzel bir hale getirmeliyiz."

ATATÜRK'E SAYGI DURUŞU

Benim 10 Kasımda başkadır üzüntüm
Ölümü değildi önemli Atatürk'ün
Nasıl olsa ölecekti bir gün
Tarihleri aşan O büyük İnsan
Kasım olmasa Ocak, Nisan.

Başka ülkelerde değerken parmaklar
Evrenin ötelerine şimdi
Önemli olanı bence
Atatürk'e karşı 10 Kasımda
Dokuzu beş geçe ayakta
Türkiye boyu, özgürlük boyu inançla
Bir yıllık çalışmadan, çabadan yorgun
İçi dışı bir saygıda mıyız,
Yoksa hâlâ kara bakışlardan çöreklenmiş
Toplumu çürüten geleneklerin
Yıllarca uyutan günlerin özlemi içinde
Bir iğreti kaygıda mıyız?..

Oğuz Kâzım ATOK

Bu vesile ile kendisi epey konuştu ve dile niçin önem verdiğini açıklıyordu. Zengin lugatimizin toplandığı gün, millî varlığımız en kuvvetli bir dal kazanacaktır. Bizim milliyetçiliğimizin esası dil birliğimizin korunmasıyla mümkün olacaktır diyen Atatürk, 26 eylülün bunları anmaya sebep olmasını istiyordu. Bunun için, ben ölümünden beri her 26 eylül günü Atatürk'ün 1938'deki sözlerini hatırlar ve o günden bugüne bu alanda milletçe ne yaptık diye düşünürüm. Bu yıl, Türk Dil Kurumu bu bayram günü genel merkezinde yazı ödüllerini alanları ilân etti ve onları bizlere tanıttı. Bunlar hepsi yeni genç kuşaklarımızdandı. Ben bu törende hep o eski günleri düşündüm. Genç kuşakların erkek ve kadın verimli edebiyat örnekleri Atatürk'e sunulmuş birer armağandı. Fikirler ilerleyecek, kabiliyetler gelişecek elbette eserlere eserler katılacaktır. Bu millet her yöndeki ilerlemesini bunların çoğalmasıyla kazanacaktır.

ATATÜRK'ÜN VARLIĞI KARŞISINDA

MELÂHAT ÖZGÜ

9 ocak 1936. Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi açıldı. Millî Eğitim Bakanı Saffet Arıkan bir söylev verdi. Prof. Âfet derslere "Tarihe Giriş"le başladı: "Tarih, geçmiş olaylarla uğraşır. Günümüz ve gelecek onun inceleme alanı içinde değildir. Ama günün olayları da gene hemencecik geçmiş olur." [1] Gerçekten de işte, yaşadığımız o günlerin olayları geçmiş, bir geçmiş olmuştur. Anısı içimizde yaşıyor: ATATÜRK, eski Halkevi'nin locasında, dikkatle dersi dinliyor. Başlarımız, ikide bir arkaya çevriliyor, gözlerimiz heyecanla O'nu arıyor: Ne diyecek? Nasıl bulacak? Beğenecek mi söylenenleri? Yoksa yerecek mi diye düşünüyoruz. Aradan bir hafta geçmedi. Bizler, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Öğretim Üyeleri, hep birden köşke çağrıldık. Çankaya, o zamanlar ATATÜRK demekti. Onun dik yamaçlarından başkente baktığımızda, Cumhuriyet devriminin, yurdu nasıl ışıklandırdığını görür gibi olurduk. Çankaya, Cumhuriyet devriminin beyni olmuştu. ATATÜRK ve onun devrim arkadaşları, Cumhuriyeti orada kararlaştırdılar, hilâfetin kaldırılmasını orada planlaştırdılar, şapka devrimine, harf devrimine, hukuk devrimine, dil devrimine hep orada karar verdiler. Şimdi de bilim yolunu orada çizmek istiyorlardı sanki?

"*Dünyada her şey için, medeniyet için, hayat için, muvaffakiyet için en hakikî mürşit ilimdir.*" [2]

"En hakikî" sözü üzerinde hepimiz durakladık. Hakikînin bir en hakikîsi olamayacağına göre, ATATÜRK'ün bu sözü altında bir başka anlam saklı olsa gerek, dedik. "Mürşit" doğru yolu gösteren anlamına geliyor. Eskiden boş inançlar içinde, halka sözde doğruyu gösteren tarikat şeyhlerine böyle denirdi. ATATÜRK, işte ulusunu bu sözde mürşitlerden kurtarmak istediği içindir ki onların üstünde de bir mürşit var, demek istemiştir. Mürşitlerin dedikleri doğru ise, bu doğruların doğrusunu ancak bilim bilir demek istemiştir. Bilim için de Ankara'da, Üniversiteye götürecek bir Fakültenin açılmasını, bu Fakültenin de her şeyden önce dil ve tarih-coğrafya öğretimi ve araştırmalarıyla çalışmalarına başlamasını istemişti; çünkü her türlü kültürün kaynağı dildi. İnsanın kafasını, ruhunu biçime sokan dildir. Varlığını, geçmişini, niteliğini insan hep dilinden çıkaracaktır. Bunun içindir ki işte ATATÜRK, bu alanların bilim adamlarına önem verdiğini belirtmek için olacak, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin hemen açılışından sonra, bu Fakültenin Öğretim Üyelerini yanına çağırdı.

1 Âfetinan : "Atatürk Hakkında Hâtıralar ve Belgeler", Ankara 1959, s. 228.
2 Samsun'da öğretmenlerle konuşması, 22.IX.1924. "Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri" cilt II.

Köşkün kapısından girerken, hepimiz heyecan içinde idik. Seviniyorduk; çünkü en büyüğümüzün yanına giriyorduk. Korkuyorduk: Bizleri sorguya mı çekecek, diyorduk?. Hepimizi, solda büyük bir salona aldılar. Ne olacaktı şimdi? Yukarıya mı çıkacaktık? Salonun duvarları önünde, sıra ile asker gibi yanyana dizildik. Çok bekletmeden bizleri, ATATÜRK, Prof. Âfet ile birlikte kapıdan girdi. Bir an salonun tam ortasında durdu ve hepimizi gözden geçirdi. Sıra ile önüne gidip elini sıkacağız, diye bekliyorduk. Ama öyle olmadı. O, bizim yanımıza geldi ve sıra ile hepimizin önünde durarak, erlerini teftiş edercesine, ayrı ayrı hepimizin elini sıktı. Yüzüne baktım. Büyük kurtarıcı, büyük kumandan, büyük insanın önünde idim. Elinden sanki ikinci bir diploma alıyordum. Bana, bakışlarıyla da sanki, bilimde de hak yolunda, devrim yolunda, yükselme yolunda yürüyeceksin, diyordu.

"*Memleket ve milleti kurtarmağa çalışanların aynı zamanda meslekleriinde birer dürüst uzman ve birer bilgin olmaları gerekir*" [1]

Ona sessizce: Öğütlerini dinleyeceğim, düşüncelerinden, sözlerinden güç bulacağım, yolunda yürüyeceğim, diyordum. O günden bugüne değin de hiç şaşmadım, bir an olsun bocalamadım. En güç anlarımda bile hep O'nun sesini duydum içimde. Yaşıyor O, gönlümün en yalansız sevgi köşesinde..

1 "Öğretmenlere" : Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II, s. 43.

Yeni Yayınlarımız :

X. Türk Dil Kurultayı'nda Okunan
BİLİMSEL BİLDİRİLER

İçindeki Yazarlar :

Tahsin Banguoğlu, Josef Blaskovics, Sadettin Buluç, Müjgân Cumbur, Marija Djukanovič, Hasan Eren, Géza Feher-oğlu, G. Hazai, Hasan Kaleşi, Hasibe Mazıoğlu, P. Miyatev, Melâhat Özgü, Ljubinka Rajkovič, Lászlo Rásonyi, Feridun Nafiz Uzluk, Hilmi Ziya Ülken.

Fiyatı 10 lira.

ÇALDAĞI'NDA BİR MUSTAFA KEMAL GECESİ

Doğmak üzre aydınlık yarınlar
Güz bahçelerinde tatlı bir esinti
O'nun düşü uzanır geleceklere
Telgraf tellerinde umutlu haykırışlar

Bir sestir o, uzanır doruklara
Bu ses Manastır'lı Hamdi'nin sesi
Koşuyoruz durmadan karanlıklar içinde
Bozbulanık bir Sakarya akşamına

Çoban ateşleri yanıyor ötelerde
Bozkırın göbeğinde toplanmış ordular
Geçiyor önlerinden Mustafa Kemal
Ulu şafaklar gözlerinde

Yıldızlar ağarmağa başladı yeniden
Uzak bir Kuvay-i Milliye sabahı
Elliyedinci Fırkada ses yok
Evren yine o evren

Bereketli yağmurlar her yanı ıslatmış gibi
Kurtuluşun müjdesi bu ağaran tepeler
Uzatıyoruz mutlu düşü Porsuk dolaylarına
Çaldağı'nda bir Mustafa Kemal gecesi

Bir sestir O, uzanır yarınlara
Bu ses Mustafa Kemal'in sesi
Koşuyorduk durmadan, kan, barut içinde
Kapkaranlık bir Sakarya akşamına

Mahmut ALPTEKİN

ATATÜRK VE ŞİİR

BEHÇET KEMAL ÇAĞLAR

10 kasıma yetiştirmeyi istediğim ve "Benden İçeri" adını vermeyi düşündüğüm kitabımın "Atatürk" bölümü ile uğraşırken Kurum'un mektubu geldi: "Atatürk ve Şiir" konulu bir yazı isteniyordu; Türk Dili'nin kasım sayısına yetişebilmesi için hemen kaleme sarılmalı idim.

Kaç gündür bu havanın içindeydim. Çankaya gecelerinde ünlü ve ateşli dizelerin, donanma fişekleri gibi son yıldızlar parıldamaz olana değin sofrayı aydınlattığı mutlu saatleri anıp duruyordum.

Halk devletini kurup, devlet dilini halk diliyle kaynaştırmayı; yasa ve okul dilini halk çocuklarının anlayabilecekleri, doğru söyleyebilecekleri bir yerliliğe ve duruluğa kavuşturmayı amaç edinene değin Mustafa Kemal, konuşmalarını dizelerle süslemeyi, düşüncelerini "manzum" özlü sözlerle mühürlemeyi pek severdi. Kurtuluş Savaşı yıllarının Mustafa Kemal'inin ağzından çok kez Namık Kemal'ler ve Tevfik Fikret'ler konuşurdu. Büyük *Nutuk*'un nice yerlerinde mitralyozdan boşanır gibi birbirini kovalayan yaylım ateş bileşimler hep dinleyenlere Namık Kemal'i hatırlatırdı.

Yurdun ve ulusun en dara düştüğü günlerden birinde en güvenli ve hınçlı haykırışını bir çift dizeye emanet etmiş ve böylece, irkıyım sözleri yüzünden anıldığı kadar da küçümsenen bir şairimizi birden meşhur edivermiştir.

Ölmez bu vatan, farz-ı muhâl, ölse de hattâ
Çekmez kürenin sırtı bu tâbut-ı cesimi!

Yunan ordusunun Ankara'ya yaklaştığı kara günlerden birinde, seçim bölgesi Bursa'nın düşman ayakları altında çiğnenip durduğunu gören ve neredeyse kurtuluştan umudunu kesen bir milletvekili, Büyük Millet Meclisinden ağlamaklı bir sesle Namık Kemal'in Vatan Mersiyesi'nden iki dizeyi, bu ağıtın en dokunaklı satırlarını, bir sözcüğünü değiştirerek, dövünürcesine tekrarlamıştı:

Vatanın bağrına düşman dayadı hançerini
Yok mudur kurtaracak bahtı kara mâderini

Aruzu, neredeyse Namık Kemal'den daha iyi kullanmasını biliyormuşçasına; Mustafa Kemal, kürsüye fırlamış ve halkın "iman tahtası" dediği göğüs kemiğini döve döve şöyle haykırmıştı:

Vatanın bağrına düşman dayasın hançerini
Bulunur kurtaracak bahtı kara mâderini!

Daha çok önceden adını Mustafa Kemal'in koyduğu "Hareket Ordusu"nun Selanik-İstanbul yolları boyunca diline pelesenk ettiği sözler, içip durduğu anıtlar hep Namık Kemal'in ve Tevfik Fikret'in dizeleriydi.

Felek her türlü esbâb-ı cefâsın toplasın gelsin
Dönersem kahbeyim millet yolunda bir azimetten!

İskender'den sonra ikinci ve en büyük Makedonya'lı Mustafa Kemal'in daha oralardayken Tevfik Fikret'in gizlice yazıp gönderdiği dizelerini arık ve inanlı sesiyle besteye yakın bir "inşat"la okuduğunu Nuri Conker'den öğrenmiştim:

Millet yoludur, Hak yoludur tuttuğumuz yol
Ey hak yaşa, ey sevgili millet yaşa var ol!

Keyifli zamanlarında Ruşen Eşref Ünaydın'a Fuzuli'den şiirler okumasını söyler, o unutmuş ya da başka beyitlerini yinelemekle yetinmiş görünürse "Gerçi canandan" diye fısıldayarak ünlü bir gazelinin içli bir beytini anımsatıverirdi; bu beyit engin, tedirgin, kanmaz ruhunun bütün aranışını, bütün çırpınışını, her zaman daha iyiye, daha güzele özlemini dile getirir gibiydi:

Gerçi cânândan dil-i şeydâ için kâm isterem
Sorsa cânân bilmezem kâm-ı dil-i şeydâ nedir

Bir bahar gecesi, sofrasında, doldurttuğu kadehi kesin perhizi yüzünden içemeyen bir arkadaşına Nedim'in iki dizesini , gülümseyerek fısıldayıvermişti:

Gül mevsiminde tövbe-i meyden benim gibi
Zannım budur ki sen de peşimansın ey gönül

Yurt işlerinin az-çok düzenle gittiğine inanıp içinin açıldığı günler olursa; konuyu şiire ve musikiye dökerdi de Rumeli türkülerinden Divan gazellerine değin her çeşit şiirle sofra şenlenirdi. Yine böyle bir gecede konuklarını hoş bir sınava çekmek istemiş ve hepimize birer birer sormuştu:

— Şair kime derler?

Herkes, her zaman olduğu gibi, onun önünde, işi ağırbaşlılıkla ele alarak önemli karşılıklar vermiş, kendi usunca uygun tanımlar bulmuştu:

— Gönlünden kopan duyguları uyumlu bir dille anlatabilen kimse.

— Uyanıkken düzgün sayıklamasını bilen adam!

— Nesre musiki katabilen dil sihirbazı.

Hiç birini tam beğenememiş; şiirle hiç ilgisi, şiir konusunda hemen hemen hiç bilgisi olmayan birine de soruyu yöneltmişti:

— Şair kime derler?

— Şiir yazana şair derler, efendim!

Aferin'i yapıştırmıştı. Gülüşmeler durunca da "En iyi tanım seninki ama bir yanlışın var; şiir yazılmaz, söylenir" demişti. Hemen anımsamıştım ki, bir şiiri üzerinde yıllarca uğraştığı bilinen Yahya Kemal, gönlü olduğu zaman, hiç kimse istemeden "Bir şiir söyledim; beğenecek misiniz?" diye okumaya geçerdi...

Yine bir gece, bir-ikimize şiir okutmuş, beğenmiş, hoşlanmış, coşmuştu. Arada bir "manzume" karalayan bir milletvekilinin de şiir okumayı istediği durumundan belli oluyordu. Atatürk onun da gönlü olsun diye düşünmüş olacak ki:

— Siz de arada bir şiirle uğraşırsınız, yeni bir şeyiniz varsa okuyun bakalım, dedi. Adamcağız inişli çıkışlı, iniltili gıcırtılı bir sesle okumağa başladı; içinde "aslan, bozkurt, alageyik" gibi hayvan adları geçip duruyordu. Atatürk dayanamadı;

"Bu şiirden ziyade hayvanat bahçesi listesine benziyor" diye mırıldanmaktan kendini alamadı ve yüksek sesle "insanları insanlara benzetmeli; bırakmalı bu hayvan benzetilerini !" diye kanısını açıkça belli etti.

Türk ulusunun eski, ulu ve yaratıcı bir ulus olduğunu belirtmek için ortaya koyduğu tarih tezini yaymak ve benimsetmek için şiir'in en etkili yol olduğunu bilen Atatürk, "Akın" adlı destanı yazması için Faruk Nafiz Çamlıbel'i coşturup çalıştırmasını bilmişti. Bu başarılı yapıt üzerinde günlerce uğraşmış, bazı parçalarını şairinin ağzından tadarak dinlemişti.

Onuncu Yıl marşını da güftesi ve bestesi ile her zaman aklında tutmuştu. Bayram yakını, yollarda otomobilini durduruyor, "Onuncu Yıl marşını öğrendiniz mi?" diye okuldaki oğlunun ödevini yoklayan baba gibi soruyordu. "Sesim söylememe elverişli değil" diyenlere sözlerini yineletiyor, şaşırırlarsa hemen düzeltiyordu. Hele "On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan" dizesini pek beğendiğini belli ediyordu.

Onuncu Yıl söylevinin güzel sanatlardan söz açan parçasında, Türk ulusunun uygarlığına, içliliğine, olgunluğuna en belli başlı belgelerden birinin de eski destanları olduğuna işaret etmiş oluyordu.

Atatürk halk şiirlerini de çok severdi. Türkülerdeki gönülden kopma söyleyişe hiç bir büyük kent şiirinin ulaşamadığını kaç kez belirtmişti. Bütün Rumeli ve Tuna boyu türkülerini ezberden bilirdi. Sözlerinde yanlışlık yapan okuyucular olursa hemen düzeltirdi. Bir gece, bir çobanın yazıp gönderdiği bir deyişin ilk üç satırını hep birden ezberlemiştik:

Arık toprağa yaslanı yaslanı
Sığır güderken yazdım ben bu destanı
Nasıl methetmeyeyim ben o arslanı

Türk şiirinde Atatürk konusuna gelince:

Eski şiirimizdeki çoğu zaman çiğ bir abartmacılıktan ve hararetli bir

dalkavukluktan öteye geçmeyen kasidelerin, edebiyatımızın yüzünü kızartan övgü içtensizliği, Atatürk'e yazılan şiirlerle kapanmış, silinip gitmiş; böylelikle Atatürk şiirin ve şairin onurunu da dolayısıyla kurtarmıştır. Atatürk'e yazılan şiirlerin hemen hepsi hem gönülden kopan hem vicdanca ve usca hak verilen övgüler olduğu için sevilmiş ve tutulmuşlardır.

Türk şiirinde Mustafa Kemal bir "cisim" olmaktan çıkıp bir "fikir" olmaya yönelmiş ve gitgide bu da kuru bir düşünce olmaktan çıkıp bir ülkü yüceliği ve alımlılığı kazanmıştır. Şimdi Mustafa Kemal Atatürk, Doğu şiirindeki gül ve bülbül konusu ya da Kâve ve Cem simgeleri gibi Türk şiirinin vazgeçilmez, anılmadan edilmez bir yüce konusu, bir eşsiz kahramanı olmuştur: Abdülhak Hamit'ten Mithat Cemal'e, Ziya Gökalp'ten Halim Yağcıoğlu'ya kadar onun çağında yaşamış olanlar azıcık duyarlığı varsa onu sevmiş, Türk yurttaşı olarak Atatürk'e şiirle de hayranlıklarını, bağlılıklarını ve iç yükümlülüklerini dile getirmişlerdir.

Türk şiirinde Atatürk'ün kurtardığı, kendine getirdiği, havasına aldığı, gücünden ve inanından bir şeyler kattığı ulusal varlıkların ve değerlerin başında gelir. Kuşkunun ve tedirginliğin olduğu kadar coşkunun ve inancın da kaynağı ve sözcüsü olan şair, Atatürk çağında yaşamak, en büyük insan nimeti özgürlüğe onun sayesinde kavuşmak, en büyük sevgili yurdunun ve halkının onun bayrağı altında kurtulup doğrulduğunu görmek nedeniyle ondan çok esinlenmiş ona çok şey borçlu olmuştur. Türk şiirini iniltili karamsarlıktan umutlu aydınlığa çıkaran ve Türkçeyi ezilen Asya ulusları için uyarıcı bir dil niteliğine ulaştıran, dolayısıyla Mustafa Kemal olmuştur. Biz hâlâ onun yaptığı destanı birer uçtan yazabilmek çabası içindeyiz.

Türk Dil Kurum'unun; tad alır, yetkili bir şair eliyle seçtirip bastırdığı "Atatürk şiirleri" bu görüşlerimizi, bu kanılarımızı tanıtlayıp değerlendirecek örneklerle doludur. Ben de onlardan şuracıkta, şiirin parça güzelliğinden çok bütün güzelliğine inanmış olmakla birlikte, "eğer maksut eserse mısra-ı berceste kâfidir" görüşünü de pek yersiz görmediğimden, bazı seçme parçalar almakla yetineceğim. Şunu da arada belirteyim ki Divan Kasidelerinden bulaşma beylik ve ölçüsüz uluorta övgülere yer vermemeyi de az çok göz önünde tutacağım...

Daha 1923 yılında Mustafa Kemal büyük kavgadan yeni çıktığı sırada Ziya Gökalp şöyle diyordu:

Uyanık bulunun ey Türk gençleri!
İrtica sevemez bu hür rehberi..

Ankara tepesinde parıldamaya başlayan Mustafa Kemal'i de ilk gerçek çizgileriyle belirtmek yine şiire kısmet olmuştu:

Kavminin bir idam günündeydi ki
Ey mürcî sen Rabbin yolundan geldin;

Mukaddes dağların üzerindeki
Bir aziz tepeye doğru yükseldin.

(Mehmet Emin – 1923)

Mustafa Kemal'in umarsız ve kimsesiz kalmış bütün bir ulusça belki bilinmeden beklenen son umut olduğunu belirtmek yine Türk şiirinin işi olmuştur:

Dinle: bel bağladığın dağları kar sardığı gün
Bu sesin sahibi son yolda nöbetçindi senin.

(Faruk Nafiz – 1927)

Mustafa Kemal'in gelecek yüzyıllarda daha iyi anlaşılıp daha çok tanınacağını ve Türklüğün her daralışta ona sarılacağını da ilk kez dizelerde dile gelmiş bulmadık mı:

Aşacak bir ok gibi dağların üzerinden
Bu sesin yankısıyla dolacak en uzaklar
Bu sesi dinleyecek sarsılacak derinden
Bin yıl sonra bu toprak üstünde doğacaklar

(Yaşar Nabi – 1934)

Atatürk'ün ilkeleri ve devrimleri uğrunda daha yıllarca en çetin savaşlara girmemiz gerekeceğini, bunun için de hazır, azimli ve silâhlı olduğumuzu ilk haykıran yine şairler olmuştur:

Atatürk! burçlarında bekliyoruz biz nöbet;
Bizce birdir senincin yaşamak-ölmek, emret!
Emret: Kanı çekilmiş damarlara dolalım
Bir gün senin izinden saparsak kahrolalım!

Onun ölümüne; aruzla, heceyle, serbest vezinle, halk ağzıyla, divan ağzıyla; nasıl olursa olsun, o denli gönülden, o denli göz yaşartıcı, değerini bilmez görünenlere o denli kafa tutucu en içli ağıtları yazmakla Türk şiiri hem insanca hem sanatça değer kazanmıştır:

Cismiyle pek güzeldi ve ruhiyle devdi o;
Bir yıldırımdı, bir mütekâsif alevdi o.
Eyvah o varlığın bize kalmış fesanesi
Yastıkta bir ışık yele, aslan nişanesi.

(İbrahim Alaattin)

Dökün yaprağınızı dallarım dökün
Akın yaslı yaslı sularım akın

Bükün boynunuzu bayraklar bükün
Bir alınmaz kalem vardı yıkıldı.

(Orhan Şaik)

Verdiğin selâmet genişledikçe asil
Dalgalanır şafakla.
Kişilerin talihi kaderinle büyüyor;
Duyuyormusun, seni yaşatıyoruz dost düşman,
İnanmakla.
Duyuyormusun, yürüyor her şey,
An hâlâ o andır.
Genç ellerinde hürriyet ve cesaret,
Uzan daha uzan dağlarıma
Ki senin fatihandır.

(Fazıl Hüsnü)

Atatürk'ü hiç görmemiş, hatta Atatürk öldükten sonra doğmuş olan şairlerin, onu daha iyi tanıdıklarına, daha iyi anlatabildiklerine bakılınca anlaşılır ki Atatürk Türk şiirine, bir aşk, bir yurt gibi sinmiş; Atatürk Türk şiirine de bir yeni aydınlık, bir yeni önder olmuştur. Türk tarihi, Türk dili gibi, Türk şiiri de onunla yeniden kendine gelmiştir.

Atatürk bu millete
Dizinden derman verdi yürüsün;
Yüreğini, gücünü-kuvvetini;
Umut verdi, can verdi.
Bu milletin çocukları büyüsün

(Adnan Bulak)

Mustafa Kemal, ölümsüz adam,
Sen Samsuna ayak bastığın an
Al bir bayrak gibi açılıp rüzgârınla
Dalgalandı vatan.

(Özker Yaşın)

Ulusal coşku ve gerçek güzellik üzerinde bir bayrak gibi dalgalanması ve gönülleri gölgesinde yürütmesi gereken Türk şiiri de, kapanmış, dürülmüş ve bir köşede uzak günleri bekler olmuş bir bayrakken Atatürk'ün rüzgârıyla açılmış ve dalgalanmıştır. Atatürk'e yazılan şiirler, onun yasıyla yarıya inip çırpınan bayrakların bir benzeri halinde ulusal ruhu ürpertmesini bilmiştir. Onun için her fırsatta bir kat daha hak kazanarak yinelememizin yeridir:

Bu sonsuz yaşayışa hayatı terk mi denir?
Senden bir şey almayan insana Türk mü denir?

ÖĞRETMEN ATATÜRK

Yine derse giriyorsun Samsun kapısından
Selâmlıyor, seviyor tek öğretmenini
İl il, köy köy, can can
Tüm Anavatan.

Hemen başlıyor mutlu ders
Erzurum'dan
Sonra derinleşiyor volkan-öğütle
Sivas'taki son oturumdan.

Bütün memleket tek sınıf
Bir yön bayrak, bir yön tan
Öyle bir ödev veriyorsun ki öğretmenim
Süngü-kalemle başlıyoruz Afyon'dan.

Sınıfımız her an kutlu bir savaş
Öğretiyor, eğitiyorsun Ankara'dan
Hep birden söylüyoruz özgürlük türkümüzü
Vatanın uzaklıkları kalkıyor da aradan.

Mavi gözlerin hep barış barış
Mavi yüceliğin hep duman duman
Öyle alev alev bir ders ki
Yanıyor, yanması gerektiğinden her düşman.

Anlatış tadı, kıvam kıvam öz
Son bölüm: İlk hedef, Dumlupınar'dan
Kocatepe, yalnız coğrafya değil
Dağ dağ ateş yağdırıyorsun her damla kardan.

Bir gökyüzüdür artık bu sınıf
Siliyor bulutlar gölgeleri alınlarımızdan
Öpüyorsun hepimizi göz göz
Şehitler birinci geldikçe hep destan destan.

Yağmurlaşıyoruz er er, Akdeniz'e
Ektiklerini biçiyorsun İzmir yollarından
Bir özgür-meyva doğuyor Türklüğümüze
Tattırıyorsun utku-yemişi utku dallarından.

Öğrenmeye son yok
Cumhuriyet, bir ders aynı konudan
Öğrendikçe özleşiyoruz da hep geçiyoruz
Senin yarattığın vatan-kanıdan.

Anlatıyorsun açık ve seçik
Yıkılıyor her gölge fikir-kurşundan
Dövüyorsun her yüreği örsünde devrimlerin
Tümleniyor her eksik yaratan vuruşundan.

Yaşatarak öğretmek senin elinde
Sonsuz ders, tek hayat, bize bayraktan
Seni özledikçe bellemek güzel
Fikir-toprak oldu vatan, gerçek topraktan.

Sor bize her şeyi, konuşsun her öz
Başlayıversin en zor imtihan
Özgürlük güneşin ilk cevap, inan
Ey vatan-sınıfta ey Ata-Vatan!..

İbrahim Zeki BURDURLU

DİLDE ATATÜRKÇÜLÜK

Atatürkçü olmak, Atatürk ilkelerine inançla, içtenlikle bağlı bulunmak ve kendisini bu ilkelerin bekçisi, yürütücüsü saymak demektir. Atatürk ilkeleri, Atatürk'ün devrimlerinde, söylev ve demeçlerinde, tutum ve davranışlarında belirmiştir: Siyasal, toplumsal, ekonomik, bilimsel... ilkeler.

Biri de dil ilkesidir. Türk Dili, Atatürk'ün en çok üzerinde durduğu, en çok kafa yorduğu, en çok gönül verdiği bir konudur. Atatürk, dilimizi bilim açısından ele alıp kendisi incelemiş, başkalarına inceletmiş; devrimci olarak ele alıp ona yepyeni bir gelişme alanı açmıştır.

Atatürk dil bağımsızlığını siyasal bağımsızlığın bir parçası saymış, bunun için dil işine devlet işleri arasında önemli bir yer vermiştir: "Türk dilinin kendi benliğine, aslındaki güzellik ve zenginliğine kavuşması için bütün devlet örgütlerinin dikkatli ve ilgili olmasını" istemiş, resmî organları halk ağzından kelime derlemekle görevlendirmiş, kendisi de sözcükler, terimler yaratmış ve orta öğretimde Türkçe terimlerle ders yapılmasını buyurmuştur.

Atatürk, dilimizin kaynaklarını araştırarak zenginliğini, güzelliğini ortaya koymak, onu kendi gücü ile geliştirip uluslar ailesinin büyük dilleri gibi ileri bir dil durumuna getirmek için son nefesine kadar uğraşmış ve bu çaba sürdürülsün diye bir kurum kurmuştur.

Büyük adamın şu birkaç cümle ile özetlediğimiz dil ilkesi, öteki ilkelerinden ayrılmaz. Bunlar bir bütündür. Gerçek Atatürkçü, dilde de Atatürkçü olur. Bu açıklamalardan anlaşılır ki dilde Atatürkçülük –öteki ilkeler için olduğu gibi– Atatürk'ün dil ilkesini titizlik ve duyarlıkla korumayı,yürütmeyi ve kutsal bir emanet olarak kuşaktan kuşağa ulaştırmayı gerektirir.

BİR GERİCİLİK ÖRNEĞİ

Bir okuyucum bana, içinde bir bankanın teminat mektubu örneği bulunan bir gazete kesiği gönderdi. "Atatürkçülük"e sırt çevirmiş olan bu yazıyı birlikte okuyalım:

...ile...beyninde... itası taahhüdünü natık imza ve teati edilecek mukavele ahkâmının tamamii infazı için müteahhidin itasına mecbur bulunduğu teminatı katiye akçesi olan .... TL.sını bankamız borçlu ile beraber müteselsil kefil sıfatiyle zamın olduğundan müteahhidin şeraiti mukaveleye mugayir hareket ettiği bankamıza tahriren bildirildiği taktirde bir gûna merasimi kanuniye ifasına ve protesto keşidesine ve hüküm istihsaline ve müteahhidin rızasını tahsile hacet kalmaksızın mekfulünbih akçenin ilk iş'arı tahririsinde derhal ve bilâ taallül nakden ve tamamen ve anı talepten zamanı tediyeye değin güzeran olacak eyyama ait faizi nizamisiyle beraber tanzim ve tesviye edileceğini bankanın vaz'ı imzaya selâhiyettar murahhası mes'ulü sıfatiyle ve banka nam ve hesabına beyan eyleriz.

Bu parçadaki sözcüklerin yüzde yirmisi Türkçe, yüzde sekseni yabancı. Yabancı olanlardan çoğunun Türkçeleştirilmesi o kadar kolay ki niçin yapılmadığına şaşmamak elden gelmez. "Beyninde" yerine "arasında" denilemez miydi? "itası" yerine "verilmesi" denilemez miydi? "tamamii infazı" denileceğine "yerine getirilmesi" denilemez miydi? Şu sekiz on satırlık yazı içinde neler yok ki. "Natık" var; "teati" var; "tahriren" var; "şeraiti mukaveleye mugayir" var; "anı talepten zamanı tediyeye değin güzeran olacak eyyama ait" var, var, var...

Bırakın konuşma dilini, yazı dilinde bile bu sözler rafa kaldırılalı yüz elli yılı geçti. Böyle bir yazının 1965 yılında Atatürkçü Türkiye'de kullanılmakta olduğunu görmek, ne kadar üzüntü vericidir!

DEVRİK CÜMLE

Değerli bir yazarımız, kullanılması gittikçe yaygınlaşan devrik cümleye çok kızıyor. Son yazılarından birinde öfke ile soruyor:

– Nedir bu devrik cümle?

Kulağıma uğultulu bir ses geliyor. Bu, devrik cümle kullananların bir ağızdan verdiği cevaptır:

– Sorunuzda sizin de kullandığınız cümledir.

Ö.A.A.

ATATÜRK DEVRİMİ

BAHRİ SAVCI

Atatürk Cumhuriyetinin her yıldönümü anılışında, olaya "Türkiye'de ne oluyor?" açısından bakmağa alışmalıyız. O zaman, onun büyüklüğünü daha gerçek boyutları içinde kavrarız. Çünkü, böyle bir açı, kaynaşan, değişen, dinamik bir Türkiye'nin ilkelerinin de, onun tarafından kurulduğunu gösterir.

"Türkiye'de neler oluyor?" açısını, bir siyasal bilim ışığı altında incelemeye uğraşırsak, bu açı içinde, sanırım ki, şu gerçeğin yer aldığını görürüz :

I – Toplum yapısında ve kurumlarında sürekli bir değişme; ve bu değişmenin de, bir sosyalleşme niteliği alması...

II – Sosyal bir nitelik kazanmış bulunan, kazanmakta olan bu toplum yapısı üstünde, siyasal erkin de, boyuna demokratlaştırılan bir erk durumuna gelmesi...

Gerçekten, Türkiye'de, "Medenî Hukuk" ailesi ve kurumlarından başlayan bir sosyal değişme vardır. Türkiye ilkel tarım hayatı evresinden ve ilişkilerinden sıyrılıp, sanayileşmenin getirdiği bir hayat ilişkileri örgüsü içine girmektedir. Böylelikle de, ilkel tarım hayatına egemen ekonomik ve sosyal güçlerin ortadan kalkması, onların yerine bir sanayi toplumu kurumlarının gelmesi yolu açılmıştır.

Böyle bir sosyal oluş, kendi yanında, bir siyasal oluşu da getirmektedir. Sosyal ve siyasal oluşlardan hangisinin daha önce olup, ötekini de yanında ya da arkasında getirdiği konusunu incelemeyi bir yana bırakarak şunu söyleyebiliriz ki; Türkiye koşulları, Türkiye'nin tarih içinde karşılaştığı sorunların ya da elde ettiği şansların bir sonucu olmak üzere, siyasal oluşmaları, kendi arkalarından sosyal ve ekonomik oluşmaların gelmesini sağlamak üzere, birinci plana itmiştir, itmektedir. Şu anlamda ki : tarihsel oluşmanın bir evresinde, toplum ilişkilerinin gösterdiği durgun durumdan tedirgin olan bir –dar ya da geniş– aydın düşünce, toplumu, bu durgun durumdan kurtarmak ister. Bunun için de, elinde, araç olarak, ancak "siyasal erk" vardır. Öyleyse, siyasal erki elde ederek, toplum ilişkilerini o yol ile etkilemekten başka yolumuz yoktur. Fakat, bazen bu aydın düşünce, "siyasal erk olgusu"nun son durumundan da son niteliğinden de kıvançlı değildir. Onunla, toplum yapısını ve ilişkilerini olumlu bir gelişmeye erdirme olanağının gerçekleşemeyeceğine inanmıştır. Öyleyse önce, bu "siyasal erk olgusu" nu, toplum ilişkilerini durgun durumundan kurtarmağa yarayacak bir olumlu yönde olgunlaştırmak gerekir. Bu bakımdan, işe siyasal erk değişmelerinden başlamak

zorunluğu ortaya çıkar. İşte, Türkiye'de, çok kez böyle olmuştur. Yani, siyasal değişmeyi yaparak elde edilecek yeni siyasal işleyiş, yeni siyasal erk aracı ile sosyal ve ekonomik değişmelere yönelinmiştir. Onun içindir ki, şimdilik, Türkiye için Türkiye ve Mustafa Kemal olayını, önce siyasal yönü içinde ele almamız uygun olur.

Böyle yapınca da, görürüz ki ve gördüğümüzü deyimlendirmek üzere diyebiliriz ki : Türkiye'de, boyuna bir "erkin demokrasiye uydurulması olayı" gelişmektedir. Ve bu olay da, en yoğun ve modern anlamı ile, Atatürk ile başlamıştır. Ve öyle başlamıştır ki, Atatürk, sanki, siyasal erkin sürekli olarak demokratlaşmasının temel ilkelerini de koymuştur.

İşte biz, sonuç olarak bize "Siyasal erkin demokratlaşması" gerçeğini getiren Mustafa Kemal devinimine, onun, siyasal devrimi adını takıyoruz. Bu devrim de, Atatürk'ün Amasya genelgesinde : Ulusu, gene kendi azim ve kararının kurtaracağını; bunun için de, "Kuvay–i Milliyeyi âmil, millî iradeyi hâkim kılmak" gerektiğini bildirmesi ile başlamıştır. Olağanüstü yetkileri olan Türkiye Büyük Millet Meclisi, 1921–1924 Anayasaları ile içindeki bazı gerçekleştirmelerle ve denemelerle sürmüştür. Şimdi de, onun artık sahnede bulunmamasına karşın, çok partili siyasal hayat devrimi, 27 Mayıs devrimi 1961 Anayasası kanalları içinde gelişmektedir.

Şimdi, Türkiye'de hâlâ görmekte olduğumuz "Siyasal erkin demokratlaştırılması olayı" nı deyimlendiren Atatürk siyasal devriminin içeriğini inceleyebiliriz.

Atatürk, yeni bir devlet kurmuştur : Türkiye Cumhuriyeti Devleti . . Bu devlet, gerçekten yeni bir devlettir. Bir kez, bu devlet, tarihteki sırası bakımından yenidir ve sonra da, dayandığı erk ilkesi, devlet ilkesi bakımından, siyasal deyimi olduğu toplumun sosyal niteliği bakımından, bir kelime ile niteliği bakımından yepyenidir. Bu devletin, devlet ilkesi bakımından gösterdiği yenilik, onun yeni siyasal niteliğini oluşturur. Bir başka deyişle; Atatürk'ün devletinde söz konusu edilebilecek olan bu yenilik, devletin siyasal niteliğinden gelir ki, ona, kendisini Türklerin hayatında yepyeni kılan bu niteliği veren öğelerin bulunup, onun örgüsü ve temeli içine sokulması, Atatürk'ün siyasal devrimini, bu devrimin özünü meydana getirir.

Öyleyse, Atatürk'ün siyasal devrimini kavramak için, bu öğelerin nelerden kurulu olduğunu araştırmamız gerekir. Atatürk'ün siyasal devrimini oluşturan öğeler ve yenilikler şunlardır :

A – **Egemenliğin Niteliğini Kavrama Biçiminde Yenilik :** Her devletin özünü egemenlik kavramı ve kurumu oluşturur. Her devletin özelliğini de, egemenlik kavramına ve kurumuna verilen anlamda buluruz.

İşte Atatürk, yeni Türk Devletinin özünde de bulunan bu kavram ve kuruma, Osmanlı kamu hukukunun Orta Asya Devleti ile İslâm Devletinden gelen temelleri dışında bir anlam, bir kavrayış biçimi ve rengi vermiştir. Böy-

lece, daha bu özle, yeni devletine yeni bir nitelik kazandırmıştır ki, bu ortaya, siyasal bir devrim çıkarmıştır. Orta Asya Devletleri ile İslâm Devletinden gelen bir anlayış biçimine göre, egemenlik, Tanrısal bir olaydır. Özünde, niteliğinde, Tanrısal bir anlam, Tanrısal bir renk vardır. Egemenlik, bir yeryüzü olayı değildir. Bu yeryüzüne değgin değildir.

Oysa, Atatürk'ün kurduğu devlette, toplumun siyasal hayatında –yani devlet hayatında– egemenlik, artık, Tanrısal bir olay olma niteliğinden sıyrılmıştır. Egemenlik de, artık, toplumsal hayattaki bütün öğeler ve olaylar gibi, insanla ilgili bir olaydır. Bir yeryüzü olayıdır. Gökten, fizikötesi olaylar ve ilişkiler dünyasından çıkıp yeryüzüne, insansı ilişkiler dünyasına gelmiş ve bu dünyanın bir olayı olmuştur.

B – **Egemenliğin Kaynağını Kavrama Biçiminde Yenilik :** Evet egemenlik, artık insansı bir olaydır. Kaynağı da, fizikötesi bir dünyada, bir göksel katta değildir; bu yeryüzündedir. Osmanlı kamu hukukunda egemenliğin kaynağı –İslâmdan önceki ve sonraki Türk devletlerinden de gelen bir kurum olarak– Tanrısal kattadır. Atatürk'ün yeni devletinde ise, yeryüzündedir. Yeryüzünde bulunan toplumun kendisindedir. Egemenlik, artık, Tanrısal kaynaktan gelen, sızan Tanrısal bir öz değil, toplumdan gelen, toplum hayatından fışkıran insansı bir olaydır. Egemenliğin kaynağını, Tanrısal katta aramak gereksizdir. Bu kaynak, içinde yaşadığımız ve bizim olan toplum katındadır. Yeryüzündedir. İnsansı ilişkiler ortamındadır.

C – **Egemenliğin Sahibi Anlayışında Yenilik :** Osmanlı kamu hukuku anlayışına göre, egemenlik Tanrısal niteliği, Tanrısal bir kaynaktan sızması özelliği ile birlikte ve bu nitelik ile özelliğin doğal sonucu olarak Tanrı'ya ilişkindir. Bir başka ve daha doğru bir deyişle, egemenlik, Tanrıya değgin bir özdür. Onun asıl sahibi kendiliğinden Tanrıdır. O, bu durum dolayısıyla Tanrısal niteliktedir. Ve yeryüzüne, bu Tanrısal kaynaktan gelmektedir. Egemenlik Halife–Sultana, Tanrı tarafından, bu asıl sahip tarafından verilmiştir. Biraz sonra söyleyeceğimiz üzere, biz, egemenliği, Osmanlı kamu hukuku içinde, Halife–Sultanda biliriz, onun tarafından kullanılır görürüz. Egemenliğin sahibi, Osmanlı kamu hukukunda, Halife–Sultan olarak görülür. Fakat, öğretinin temelindeki köklü görüşe göre, Halife–Sultana da, bu egemenlik erki, Tanrı tarafından –o asıl sahip tarafından– verilmiştir.

Atatürk'ün yeni devletinde ise, egemenlik, Tanrısal niteliğinden sıyrılmış, Tanrısal kaynaktan gelmişlikten kesilmiş olduğu gibi, sahipliği bakımından da Tanrı ile bağından çözülmüştür. O, artık, ulusa ilişkindir, ulusundur. Ulusu meydana getiren halk toplumunundur. Tanrıdan kendisine verilmişlik sonucu olarak Halife–Sultanın değildir. Herhangi bir kişinin, bir topluluğun da değildir. Ulusundur, ulusu oluşturan tüm halkındır. Atatürkçü siyasal anlayışta egemenlik; niteliği, kaynağı, sahipliği bakımından, tamamıyla toplumsal bir olay, kısaca, insansı nitelikte, insansı kaynakta, insansı

sahiplikte bir olaydır : kaynağı ulustur; sahibi, ulusu oluşturan halktır. Egemenlik tam bir halk erkidir.

D – Siyasal Erkin Ortaya Çıkış Biçiminde Yenilik : Atatürk'ün siyasal devrimini oluşturan bir öğeyi de, "siyasal erk" kavramında ve bunun ortaya çıkışında görürüz.

Atatürkçü görüşe göre, kayıtsız, koşulsuz dilemek, istemek, devinmek anlamları içinde kavranması gereken bir egemenlik vardır. Bu, ulusundur, ulusu oluşturan, siyasal gerçeklik olan halkındır.

Bu güç; egemenlik, siyasal gerçeklikte, Anayasada gösterilen devlet yetkileri halinde, bu devlet yetkileri içinde, bu devlet yetkileri kanalıyla var olur. Egemenliğin, Anayasada gösterilen devlet yetkilerini kullanma gücü halinde belirmesine de "siyasal erk" demek gerekir.

İşte, Atatürk'ün devletinde; egemenliğin, Anayasadaki devlet yetkilerini kullanma gücü halinde belirmesi demek olan bu siyasal erkin ortaya çıkış, beliriş, kuruluş biçiminde de bir yenilik vardır : Atatürk'ün devletinde, halka ilişkin egemenliğin Anayasadaki devlet yetkilerini kullanma gücü halinde belirmesinden ibaret olan siyasal erk, –yani halkın, Anayasadaki yetkilerini kullanma gücü– dönemsel genel seçimlerle belirir, kurulur, ortaya çıkar. Halka değgin egemenliğin Anayasa yetkileri halinde hukuk ve siyasa alanında ifadesi olan siyasal erkin dönemsel genel seçimler dışında bir yol ile belirmesi, kurulması, var olması, ortaya çıkması, mümkün değildir.

Egemenliğe bir Tanrısal nitelik, bir Tanrısal kaynak, bir Tanrısal sahip düşünülemediğine göre, onun, Anayasa yetkilerini kullanma gücü durumunda olan siyasal erkin de ortaya çıkışına, Tanrısal bir yol düşünülemez. Bu yol da, insansı bir yol olacaktır ki o da, dönemsel, genel seçimdir : Belli dönemlerin ve sürelerin siyasal erkleri –kısaca, halka ait egemenliği Anayasadaki devlet yetkileri halinde kullanma gücü ve örgütü– ancak ve ancak böyle bir seçimden çıkabilir, gelebilir.

E – Siyasal Erkin Uygulanış Biçiminde Yenilik : Egemenlik kökünde, temelinde halka değgin olunca, onun Anayasadaki devlet yetkileri durumunda kullanılma gücü ve örgütü olan siyasal erkin edimli kullanılışı biçiminde de, bu duruma uygun yenilik gerekir. O da, Atatürk'ün devletinde gerçekleşmiştir : Belli süreler içinde halk egemenliğini, Anayasadaki devlet yetkileri durumunda kullanacak olan siyasal erk örgütü, bu gücünü : a– Bir hukuk alanı içinde uygular; b– Denetimi altında uygular; c– Sorumluluk "müeyyide"si altında uygular.

a – *Hukuk alanı içinde uygulanma :* Siyasal erk, temel kuralları Anayasa'da gösterilen bir hukuk alanı içinde, insan hak ve özgürlükleri ile çevrili olarak kullanılır.

b – *Denetim altında uygulanma :* Siyasal erk, hem hukukun, hem de siyasanın koyduğu bir denetim altında uygulanır. Hukukun denetimi : Hükü-

metin Meclis tarafından denetimi ve yönetimle ilgili kullanımlarının da Danıştay tarafından denetimi ile, sonra da, Meclisin kendi kararlarını Anayasaya uydurma çalışmaları yolu ile gerçekleştirilmiş olur. Siyasanın denetimi de : kamuoyunun, muhalefetin, basının hem meclis, hem hükümet çalışmalarını gözetlemesi yolu ile gerçekleşir.

c – *Sorumluluk "müeyyide"si altında uygulanma:* Siyasal erk, ayrıca, bir siyasal ve hukuksal sorumluluk "müeyyide"si altında uygulanır. I – Meclisçe beğenilmeyen hükümet düşer. II – Halkça beğenilmeyen Meclis düşer, III– Hükümet çalışmalarının doğurduğu dokuncalı sonuçların yeri doldurulur.

İşte, Atatürk, Devlet hayatına bu yenilikleri, ya ilk olarak getirmiştir; ya da onları temelli bir yolda gerçekleştirmiştir. Devlet hayatına bu yeniliklerin getirilişi, Atatürk'ün siyasal devrimini oluşturmuştur. Atatürk'ün siyasal devrimi : özellikle, egemenliğin insansı bir niteliğe kavuşturulmasında, insansı bir kaynağa döndürülmesinde, onun halka mal edilmesinde, devlet yetkilerinin genel-dönemsel seçimlerden çıkan siyasal erkler yolu ile kullanılmasında ve bu uygulamanın da, isteğe göre davranmanın ötesinde, bir hukuk alanı içinde, insan hak ve özgürlükleri ilkesi ile çevrili kullanılmasında belirir ki, bu siyasal devrim, bu demokratik niteliği ile, Türk devlet hayatının temeli haline gelmiştir.

TÜRK DİLİ ARAŞTIRMALARI YILLIĞI BELLETEN 1963

İçindeki Yazarlar:

A. Caferoğlu, N. A. Baskakov, Ömer Asım Aksoy, László Rásonyi, Agâh Sırrı Levend, G. Hazai, János Eckmann, Sadettin Buluç, Vecihe Hatiboğlu, Saadet Çağatay, Feridun Nafiz Uzluk, İbrahim Kutluk.

Fiyatı 35 lira.

TARAMA SÖZLÜĞÜ I.

Fiyatı : 35 Lira

BEN MUSTAFA KEMAL'İM

Ben Mustafa Kemal'im,
Her 10 Kasım'larda andığınız.
Sevgiyle övdüğünüz, inandığınız,
Şiirler söylediğiniz:
"Arslan yeleli"
"Şimşek bakışlı"
"Başak saçlı"
"Can yoldaşınız"
Ata'nız,
Babanız Mustafa Kemal'im ben.

Bütün bunları atın bir yana,
Çalışmalarınızı anlatın bana.
Hâlâ sen-ben kavgasındasınız,
Hâlâ okulunuz yok çocuklarınızı okutacak,
Yolunuz yok,
Fabrikanız yok,
Koyduğum yerdesiniz hâlâ.
Siz hâlâ tartışadurun,
Türkçe mi okunsun Ezan, Arapça mı?
Atı alan Üsküdar'ı geçti.
Neler yaptınız bana onu anlatın?
Hani çağdaş uygarlığı Batı'nın?
Hani insan hakları?
Hani Atatürkçülük?
Hani devrimler?
Hani gücünüz kuvvetiniz, hani aklınız?
Hani damarlarınızdaki soylu kan?

Ben Mustafa Kemal'im,
Atanızım.
Azarlarım, sırasında okşarım.
Beni seviyorsanız toplanın gönülcek,
Ne haset, ne kavga, ne kin,
Bir imece başlasın yurt üzre,
Selâm edin iyiye, güzele,
Barışa, kardeşliğe selâm edin...

Nerde çalışma var, kardeşlik var,
İnanın ki orda ben varım,
Atatürkçülük budur çocuklarım...

Özbek İNCEBAYRAKTAR

HALK SAVAŞÇISI

CEYHUN ATUF KANSU

Mustafa Kemal, Samsun'a bir Osmanlı generali olarak iner. 25 mayısta bir Anadolu kasabasında Havza'dadır. Osmanlı generali olarak görevlerini aşan ilk ses Havza'dan duyulur : Anadolu'daki sivil ve asker yöneticilere Sivas'ta bir kongre toplanması için yazı yazar. Onun görevi bir Osmanlı generali olarak, Samsun dolaylarında "asayiş" in sağlanmasıdır. Bu "Sivas Kongresi" ne demektir? Öyle ise, onun önceden belirlenmiş bir düşüncesi vardır, Osmanlı generali olarak görevini aşan bir düşüncesi : Havza'da artık, sadece bir Osmanlı ordu müfettişi değildir, bir Mustafa Kemal'dir. Havza'dan Amasya'ya geçer. Bir ordu müfettişinin yolculuğu değildir bu : Mustafa Kemal'in yolculuğu başlamıştır. 22 haziran günü, Amasya'dan duyulan ses daha kesindir : "Vatanın bütünlüğü, ulusun bağımsızlığı tehlikededir. İstanbul hükümeti ulusal görevini yapamıyor, ulusal sorumluluğunu yerine getiremiyor, ulusun bağımsızlığını yine ulusun direnç ve kararı kurtaracaktır". (Amasya genelgesi).

Açıkça bir karşı koyma : Bir general İstanbul'a baş kaldırmıştır. Bağımsızlığın sesidir bu, artık Mustafa Kemal'in tarihsel ödevi başlamıştır : O, bir Osmanlı generali değildir, bir ulusal bağımsızlık savaşçısıdır. Bütün bu olayların Anadolu'da bir kasabada, bir taşra kentinde olup bitmesi anlamlıdır : Bağımsızlık savaşçısı, kaynağını bulmuştur, bu, Anadolu'nun kaynağıdır, ulusun kaynağıdır, bağımsızlığın tek ve gerçek kaynağı : Artık Mustafa Kemal Anadolu'ludur, İstanbul'un generali değildir.

Kendisini ulusal bağımsızlık kavramına adamış bir ulusçunun, Mustafa Kemal gibi bir savaşçının Anadolu'daki yolculuğunda bir kavramın daha oluştuğunu, hem de Anadolu'nun gerçeklerinde pişe pişe oluştuğunu göreceğiz, bu yeni kavram halk kavramıdır. Elbette, onu Samsun'a değin getiren yaşantısında halkla bir çok değintileri olmuştur, subay olarak, komutan olarak, ama o, Balkanlar'da, Bitlis'te ve en yoğun Çanakkale'de asker halkını tanımıştır : Ordu, halkın bir başka kesimidir. Orada, halk bir er'dir. Mustafa Kemal'in general olarak tanıdığı bu halktır. Şimdi, bir Osmanlı generali olarak değil, ulusal bağımsızlığa baş koymuş bir savaşçı olarak Anadolu halkını tanıyacaktır. Anadolu'nun bitmez tükenmez yollarında, yoksul Sivas'ta, göç artığı Erzincan'da, yıkılmış Tercan'da, ve birdenbire Erzurum'un kapısında Ilıca'da :

"Mustafa Kemal Paşa ile arkadaşları, ikindi üstü Ilıca'ya varmışlardı. Kaplıcaların önünde düşman baltasından kurtulmuş bir kaç söğüdün gölgesinde konuklara birer kahve sunuldu... Mustafa Kemal Paşa, bu birkaç

dakikalık görüşmede sözü hep ulusal devinim yöresinde dolaştırıyordu. Bu sırada gözleri Ilıca'nın batısındaki sırtlara ilişti. Sıcak yaz güneşi bu sırtların arkasına doğru çekiliyor ve sırtın üzerini ışıklarıyla süslüyordu. Burada, tam yolun geçtiği yerde bir adam ufka mürtesem düştüğü için çok irileşiyor ve arkasına güneşi aldığı için de koyu renkli ve parıltılı bir tözden dökülmüş bir heykel gibi görünüyordu.

Bu güzel ışık ve gölge oyununu ilk gören Mustafa Kemal Paşa olmuş ve yanındakilere göstermişti. Orada bulunanların hepsi birden o yöne baktılar.

Heykel, sırtlardan aşağı doğru yürüyor, onu ufkun arkasından çıkan yeni heykeller ve Anadolu ovalarının cefa çeken kağnıları izliyordu. Bu topluluğun ucu sırtların yarı beline yaklaştığı sırada sonu da ufuktan ayrılmış bulunuyordu. Bu, beş on kağnı ile kadın, erkek, çoluk çocuk yirmi otuz kişilik bir göçmen topluluğu idi. Topluluğun önünde yürüyen heykel, yavaş yavaş söğütlüğe doğru ilerledi. Bu iri ve dinç bir ihtiyardı. Gür ve aksakalı göğsünü doldurmuş; Anadolu ovalarının güneşi, Anadolu dağlarının rüzgârı çehresini tunçlaştırmıştı. Omuzlarına kartal kanat attığı paltosu ve elindeki asasıyla bir yolcudan ziyade doğu mitolojisindeki yarı tanrı kabile reislerine benziyordu. Misafirlerin önemli kimseler olduğunu anlayan ihtiyarın zeki gözleri parladı. İri ve ak tüylerle örtülü elini geniş göğsünün üstüne koyarak oturanları selâmladı. Mustafa Kemal Paşa ta yanı başına geldiği halde heykelliğinin büyüklüğünü yitirmeyen bu ihtiyarın hatırını soruyor; o da gövdesine yaraşan derin ve gür sesiyle teşekkür ediyordu.

Bu kısa hoşbeşten sonra, Paşa ihtiyara :

— Ağa, böyle nereden geliyorsun? dedi.

İhtiyar :

— Paşam, Rus gelirken göçmen olmuştum. Çukurova'da idim. Şimdi köyüme dönüyorum, diye cevap verdi. " (Cevat Dursunoğlu, *Millî Mücadelede Erzurum*).

Bu yaşlı Erzurum köylüsü, Anadolu halkının ta on ikinci yüzyıllarda başlayan göçünün, tedirginliğinin bir son örneği, Mezar arkalı Mevlüt Ağa idi.

Havza, Amasya, Tokat, Sivas, Erzincan, Erzurum yollarında, Mustafa Kemal'in Anadolu halkının dış gerçeğiyle değindiğini kabul etmeliyiz. Bu gerçek, göç gerçeği, korku gerçeği, yoksulluk gerçeği idi. Erzurum'un kapısında, halktan bir adamla karşılaştıktan sonra, Mustafa Kemal, 3 temmuzda ilk olarak Anadolu orta sınıfı ile değintiye gelir. Bu orta sınıf, yersel çıkarların, yersel hakların ulusal açıdan savunuculuğunu yaparlar. Doğu illeri'nin haklarının savunulması amacıyla birleşmişlerdir. Mustafa Kemal, Erzurum Kongresinde, bu yersel hak savunuculuğunu ulusal bir düzeye çıkarır. İlk bağımsızlık ışığı orada parlar ve Mustafa Kemal'in dilinde ve eyleminde bir anlam taşıyan ulusal irade'nin sesi ilk oradan Erzurum'dan duyulur. "Ulusal güçlerin etken ve ulusal iradenin egemen kılınması".

Bu ulusal iradenin halk buyruğuna dönüşmesi için, Mustafa Kemal'in Sivas Kongresinden sonra, Temsil Kurulu başkanı olarak arkadaşlarıyla yola çıkmasını beklemeli. Sivas–Ankara yolunda Mustafa Kemal'in, o yarı gider yarı bozulur arabada, Anadolu'nun bütün gerçeklerini gözlediğini düşünebiliriz. Tuzlu ve yoksul Sivas topraklarını, Şarkışla'yı, Kayseri köylerini, Kızıl Irmak boylarını, bir ortaçağ kenti olan Kayseri'yi, Hacı Bektaş'ı, Mucur'u, Kırşehir'i, Kaman'ı, Balâ'yı geçer, bu yolculuk o günkü koşullarla tam dokuz gün sürer. Bir generalin yolculuğu değildir bu, neden ki, daha Erzurum'da 8 temmuzda, Osmanlı generalliğini, urbaları ve nişanlarıyla bir yana atmış, bir kongre başkanı ilkönce, ve sonra, bir küçük devrim kurulunun (Hey'eti temsiliye) ve bu yolla halkın önderi olmuştur. Bu yollarda, yoksulluğu ve bilgeliği; çaresizliği ve direnmeyi; yorgunluğu ve dayanmayı; dağ tepe kaçaklığı ve yiğitliği; ıssızlığı ve bir köyde birden bire yoğunlaşan insancı kalabalığı, kısaca, Anadolu halkının temel niteliklerini görmüştür. Bağımsızlık savaşını bu halkla verecektir. Ordusu bu halk olacaktır. Ne var ki, bir halk önderi olarak, Sivas'tan Ankara'ya, Anadolunun halk gerçeği, onda şu temel sorunu da oluşturmuştur: Bağımsızlık savaşını bu halkla, a m a b u h a l k i ç i n v e r e c e k t i r. Bağımsızlık savaşçısının tarihsel görevi, devlete koyacağı temel, bu yollarda biçimlenmiştir : Bağımsızlık savaşı bir halk devleti uğruna yapılacaktır. Bağımsızlık bildirisi, bir halkçılık bildirisiyle desteklenecektir. 13 eylül 1920 tarihinde Türkiye Büyük Millet Meclisine verdiği Anayasa tasarısının 8.ci maddesi şöyledir :

"Türkiye Halk Hükümeti Büyük Millet Meclisi tarafından idare olunur. Ve (Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti) unvanını taşır". (İsmail Arar –Atatürk'ün Halkçılık Programı). Türkiye Halk Hükümeti! Bu deyimde, bağımsızlık savaşçısının, bağımsızlık temeli üzerinde nasıl bir devlet yaratmak istediğinin bütün özü vardır. Halkçılık bildirisiyle, Mustafa Kemal, bir general olarak atıldığı bağımsızlık savaşçılığından, Anadolu halk önderi olarak halk savaşçılığına yönelir. Mustafa Kemal'in halkçılığı insancı, aydın ve gerçekçi bir toplumculuktan başka bir şey değildir. O, bağımsızlık savaşını verirken, halk için savaş veren bir halk savaşçısının bildirisiyle yürür.

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

A T A T Ü R K

Uçan kuşlar anlatır
özgür
ben seni anlatamam
Yağan yağmur yeşeren dal anlatır
bereket
ben seni anlatamam
Yüce dağlar uçsuz denizler anlatır
büyük
ben seni anlatamam
Bu yurdun toprağı-taşı anlatır
A T A T Ü R K
ben seni anlatamam

MUSTAFA KEMAL DESTANI

Mustafa Kemal ışık
ülke ülke çağ çağ
dirilmek uyanmak gibi
Mustafa Kemal bir destan
karanlığı delmek gibi
Mustafa kemal yol
gerçeğe güzele mutluluğa
ilerlemek yücelmek gibi
Mustafa Kemal bir destan
uzak gibi varmak gibi
Mustafa Kemal insanlık
atar yüreklerde damar damar
onur gibi erdem gibi
Mustafa Kemal bir destan
ululara örnek gibi
Mustafa Kemal sonsuz
daha nice nisanlarda göverip
kasımlarda düşmek gibi
Mustafa Kemal bir destan
kişioğlu ölmemek gibi

Tahir PUKAT

ATATÜRK'ÜN KİŞİLİĞİ

ŞEVKET SÜREYYA AYDEMİR

Tarihsel kişiler, halkın beklediği şeyleri kucaklarında taşırlar. Atatürk bir tarihsel kişiydi. Halka hizmetini, halk ondan istemeden, halka getirdi. Ama biliyordu ki bu getirdiği şeyler, halkın hayrına ve yararına olan şeylerdir.

Atatürk'ü ve onun eserini anlatmaya çalıştığım *Tek Adam* isimli eserimin son cildinde kişiliği; "Şahsiyet, Ben'in tekâmülüdür. Şahsiyetin gelişmesi, Ben'in nitelikler edinişidir" biçiminde özetlemiştim. Atatürk'ün kişiliğini de bu açıdan incelemek isteyenlerin bu kişiliği, önce bir o l u ş halinde alarak, bu oluşu onun hayatı boyunca izlemek, sonra da bu oluşun onda nitelik haline getirdiği, ayırd edici özellikleri belirtmek zorunda oldukları kanısındayım. Böyle bir inceleme, hem onun doğduğu günlerden ve çevreden başlayarak, hayatı boyunca, yoğrulduğu şartlar, yaşadığı olaylar ve tenefüs ettiği atmosfer içinde o l u ş'unu bütün aşamaları ile canlandırır. Hem de bu oluş içinde, edindiği, benimsediği ve artık ona özgü olan kişilik niteliklerini belirtir.

Yukarıda adı geçen eserimde, bu açıdan ve biraz etraflı işlemeğe çalıştığım bu konuyu burada ve bütün bağıntılarıyla ele almaya imkân olmayacağı için, bu kısa yazıda, çok ilgi çekici olan bu oluşun hikâyesine girmeden, onun kişisel özelliklerine gene kısaca değinmekle yetineceğim :

İhtiras Adamı :

Eğer zaman bir ihtiras adamına gebeyse ve bu insanın ihtirası, zamanın olgunlaştırdığı şartların mantıkına uyuyorsa, halkın özlediği ve beklediği şeylere cevap veriyorsa, o Adam, zamanın beklediği Adam demektir. Atatürk'ün kişiliğinin ilk niteliği, böyle bir meydana çıkışın ve beklenilen şeylere cevap verişin ihtirasını, herkesten önce, kendinde duymasıdır. Eski Osmanlı imparatorluğunun birşeyler beklediği ve bu beklenilenlere, kendisinin cevap vermesi gerektiği yolundaki ilk sezileri, daha çocuk denecek yaşta ve Manastır Askerî İdadisindeki Namık Kemal edebiyatı ile başlar. Harbiyede, artık bir ü l k ü sahibidir. Arkadaşları arasında Öncü ve Mücadeleci fikirler yayar ve bunları savunur. Kurmay Akademisinde ise, bir gizli örgütün başıdır. Gizli yayınlar yapar. Yakalanır, hapsedilir. Mahkûm olur. Ama pişman değildir. Sonra bir takım şartlar içinde Suriye'ye sürülünce, orada hâlâ mücadelecidir. Hatta bir de "Vatan ve Hürriyet" derneği kurar :

"—Bu uğurda ölümü göze alacağız"

diye haykıran arkadaşının ise hemen kolundan tutar :

"—Hayır, mesele ölmek değil yaşamaktır. Ölmeden ülkümüzü yaratmak, yapmak ve yerleştirmektir"
diye ona yön verir. Daha o anda bellidir ki, bu genç adam, bilinçsiz bir heyecan adamı değildir. Bu genç adam bir mantık adamıdır. Bir karar adamıdır ve bir yön tayin edici adamdır. İhtirası vardır ama, bu ihtiras dizginsiz değildir. O halde bu adam, herşeyden önce, Kendi mihveri etrafında bir adamdır ki, tarihte bir çağa isimlerini kazıyan büyük insanların ilk niteliği de budur. Ancak böyle insanlardır ki, birer i c r a ve A k s i y o n A d a m ı olabilirler.

Aksiyon Adamı :

Bir toplum düzeni içinde hareket, yahut aksiyon, şöyle tanımlanabilir: "Aksiyon; bütün şartları ele alınmış, incelemeleri yapılmış, doğruluğu vicdan kanaatı haline gelmiş ve gene doğruluğuna inanılan bir amaca yöneltilen bir i r a d e işidir."

Atatürk'ün hayat hikâyesine derinliğine girersek görürüz ki, onun kişiliğinin önde gelen niteliklerinden biri olan Aksiyon Adamlığı, onda böyle bir hesap ve inanış işidir. Yani o bu niteliği ile, yığınların sürüklediği bir Türedi veya yığınları sadece bir takım heyecanlarla sürükleyen bir Demagok değil, toplum hareketlerinde, bir hesap ve mantık adamıdır. Tarihte kendilerine T e ş k i l a t ç ı denilen insanlar ise, daha ziyade bu hesap ve mantık adamlarıdır. Çünkü tarih içinde Önderleri, çeşitli kategorilerde toplamak kabildir: Müteassıplar, cezbe adamları, heyecanları ile yığınları harekete getirmesini bilen, fakat sonra bu harekete yön ve amaç tayin edemeyen Sahip-zuhûrlar, yahutta, soyut Din veya Doktrin adamları.. Atatürk bunların hiç birine benzemedi. O toplumu, çok karışımlı bir madde gibi aldı ve bu maddeyi, ancak aklın, mantığın yasaları ile yoğurmasını ve biçimlendirmesini bildi. Evet, bir Aksiyon Adamı idi. Ama bir bağnazlık veya bir serüven adamı değildi. Halka, bu Halkın beklediğini getirdi. Hatta bu beklenileni, Halk ifade etmemiş olsa bile...

Liderdi ama Doktrin Adamı değildi :

Onun, 1927 büyük *Nutuk*'unda söylediği şu sözleri, her zaman ve gereği gibi değerlendirmelidir :

"Biz, fevkaladeden alınan ve kanuni olan tedbirleri, hiç bir vakit ve hiç bir suretle, kanunun üstüne çıkmak için vasıta olarak kullanmadık".

Dünya tarihinde gelmiş geçmiş, yahut yaşayanlar içinde, bu sözleri söyleyebilecek olan Önderler, pek çok değildir. Yalnız bu sözler bile onu, bir Diktatör olmaktan kurtarır ve bir Halk Adamı tahtına oturtur.

Doktrine gelince, Doktrin, aslında N a s demektir. Yorum kabul etmez ilkeler demektir. Oysa, Atatürk, tartışma kabul etmezliğin, değişmezliğin daima karşısında oldu. Yakup Kadri Karaosmanoğlu ile olan şu konuşması ne kadar ilgi çekicidir. Bu konuşma 1923'te ve Gazi'nin Halk Fırkasını kurma çabaları sırasında geçer :

"—Fakat Paşam, bu Fırkanın Doktrini yok?

—Eğer bir Doktrine bağlanırsak oğlum, inkilâbı dondururuz.."

Lider :

Kısacası, Liderdi, ama Diktatör değildi. Bağnaz bir Doktrin adamı hiç değildi. Lider ki, içinde yoğurulduğu toplumun, toplum yararlarına olan yönünü, bu toplumun ihtiyaçlarını ve beklediklerini, herkesten önce ve herkesten daha gerçek olarak sezebilen adamdır. Atatürk, gerçek bir Liderdi. Çünkü eli daima halkın nabzındaydı. G e r i d e kalanla bütün ilgilerini kesmişti. Gerileme ümidini açık bırakacak bütün köprüleri atmıştı. İhtiyaçlarımızı ve beklediklerimizi, herkesten önce ve herkesten daha iyi hissediyordu. İcraatında ise, daima önde, daima üstte ve yol gösterici olarak kaldı.

* * *

Onun Kişiliğini yapan ayırd edici niteliklere daha nicelerini ekleyebiliriz: Askerdi. Ama Militarist değildi. Bir savaş adamıydı. Ama barışı severdi ve savaş meydanında esir ettiği suçlu bir düşman Başkomutanına elini uzatmasını ve onu affetmesini bildi. Bu Düşman Komutanının bütün hayatı boyunca ve her Cumhuriyet bayramında, Atina'daki Türk Elçiliğine koşup, Atatürk'ün portresi önünde saygıyla eğilişi, bunu, hayatı boyunca bir alışkanlık, bir vazife haline getirişi, heyecan veren bir şeydir. Çünkü dünya tarihinde, yeniklerin başlarını kendi önlerinde kılıçla eğdiren galipler çoktur. Ama saygıyla ve sevgiyle bunu yaptırabilen, yalnız Atatürk'tür. Çünkü Atatürk askerdi. Ama intikamcı değildi.

Sonra Hürriyet anlayışı ne kadar anlamlıdır. Örneğin şu cümleler, onun Samsun'da ve Fransız İhtilâline dair bir kitabın sayfaları kenarına yazdığı elyazılarından alınmıştır :

"Başkasının hürriyet hakkını tanımayan, kendi hürriyet hakkını da tanıtamaz. Siyasî anlayış sahibi hakikî ve zeki inkilâpçılar, bu lekeden masundurlar.."

Kısacası, bütün bunlara, Atatürk'ün D o ğ m a'lara bağlanmayışını, Doğmatizm dışında kalışını, bunun için de af ve hoşgörüyü ahlâk edinişini ayrıca eklemelidir. Zaten ona, ister ıslahatçı, ister devrimci diyebiliriz. Ama Diktacı ve Doğmacı asla..

* * *

Zaman ilerledikçe onu, gerek onun biz çocukları, gerek dünya eleştirmenleri, daha uzaktan, ama daha bütünü ile görebiliyoruz. Tıpkı bir dağı uzaktan, belki biraz sisli, ama tam heybeti ile görebildiğimiz gibi. Yarınki kuşaklar onu, belki bizden daha iyi anlayacaklardır. Çünkü onlar bu dağı, hem uzaktan görecek, hem ona adım adım yaklaşarak, onun yapısını ve gereçlerini, bizden daha gerçek ölçülerle değerlendirmesini bileceklerdir. Onların bu alınyazısına ve olanaklarına ben, şimdiden imrenirim.

"GAZİ'NİN SALTANATA İLK DARBESİ"

ENVER NACİ GÖKŞEN

Kaç gündür O'nun sesini bir kez daha duymak, yaşadığı günlerin havasını solumak için eski dergileri ve gazeteleri karıştırıyorum. Eski yayınlar arasında dolaşırken üzerinde en çok durduğum *Anayurt* adlı haftalık bilim ve sanat gazetesi oldu. İlk sayısı 26 ekim 1933'te çıkan, ancak 10 sayı yaşayabilen bu gazetenin sahibi Faruk Nafiz'dir.

İlk sayısı, Cumhuriyetin 10. yıldönümünde yayımlanan *Anayurt*'un ilk sayfasını Atatürk'ün bir portresi kaplıyor : 10 meşalenin yalazları arasından Atatürk, dimdik, güvenle bakıyor. Bu tablonun ressamı Münif Fehim de bütün sanat gücünü göstermiş.

Öğrencilik yıllarımda heyecanla izlediğim, bunca yıldır sakınarak, koruyarak sakladığım *Anayurt*'taki Atatürk portresi, bütün çizgileriyle, ömrüm boyunca gözlerimin önünden gitmedi. Yalnız, her yıl o meşalelere bir yenisini kattım. Meşaleler çoğaldıkça Atatürk'ün tunç başı daha da büyüdü, daha da dikleşti . . .

Anayurt'un ikinci sayısının ilk sayfasında yine Münif Fehim'in renkli bir tablosu var. "Eski şiirin hakikî asılları" başlıklı bu resimde Atatürk, fraklar giyinmiş, bir elini koskoca bir kitaba dayamış, yine ayakta, yine dimdik duruyor. Arkasında büyük mü büyük bir güneş, önünde uygar giyinişli, ellerinde bayraklar bulunan birçok insan ve bir kenarda da kaçacak delik arayan başı sarıklı, elleri zincirli birkaç kişi. Bozguna uğrayanların altında :

Kopardı rehgüzerinde kıyameti âdâ,

Bayraklarla O'nun izinde olan büyük kalabalığın altında da :

Akardı pâyine mahşer misâl bir millet! . .

dizeleri yazılıydı.

* * *

Faruk Nafiz'in Atatürk için yazdığı en güzel şiirlerden biri olan *Adsız Şiir*'i de *Anayurt*'un ilk sayısında görüyoruz. Ağaçlar arasında alçak gönüllü, küçük, yarı ahşap "Çankaya evi" fotoğrafının altında şu dizelerle karşılaşıyoruz :

Ey nefti gölgesinde uzanıp birkaç dalın
Şeref rüyalarına dalan yeşil Çankaya!
Nasıl kanatlarını sakladın o kartalın?
Nasıl yettin yıllarca O'nu barındırmaya?

O, ki sarsıntısından taçlar düşerdi, taçlar;
Nasıl saydın korkmadan göğsünün çarpışını?

Nasıl ateş almadı O'nu görmüş ağaçlar?
İçinde yanan güneş yakmadı mı dışını?

Arzı oynatmak için yeterken her adımı,
Yanardağlar bulurken kül olmuş her yığın dağ
O seni yakmadı mı, O seni yakmadı mı?
O eşsiz kahraman ki dünya ağırlığında:

Onbeş milyon iki kat olmuşken eğilmeden
Onda on beş milyonun boyu birden uzaldı;
Tanrı, Peygamber diye nedir, kimdir bilmeden
Taptığımız ne varsa hepsi onda şeklaldı!

Şeref rüyalarına dalan yeşil Çankaya,
Gölgesi baş döndüren bu sırrı anlat bize:
Nasıl yettin yıllarca O'nu barındırmaya?
Seni böyle ebedî kılan hangi mucize?

Atatürk, devrimlerde ve yeniden kurmak istediği "müesseseler" de koşulları, olanakları inceden inceye düşündükten, hesapladıktan sonra işe girişmiştir. Evrimden umudunu kestiği, bunun çıkar yol olmadığını anladığı gün, devrime geçmiştir. Düşünceden ekonomiye kadar toptan kalkınma zorunda olan bir ülkede kendi kendine evrimi (*tedrici tekâmülü*) yararlı bulmadığı için *ehven-i şer*'den medet ummamış; zaman yitirmeden her şeyi tam zamanında ve yerinde yapmıştır. "Az zamanda çok ve büyük işler yapmak azminde" olan bir insanın ve ulusun her dakikası elbette değerlidir; "ehven-i şer, şerlerin en kötüsüdür."

Yarım yamalak iş yapmak, başladığını bitirememek, rasgele başlamak O'nun bilmediği şeylerdi. Uygar ve batılı Türk olmanın ancak bu kafa disiplini ile gerçekleşebileceğine inanan Atatürk, önce zorunluğu ve gerekeni sezmiş, sonra da onu uygulamanın ortamını hazırlamıştır. Yapıtlarının nedenlerini, gerekçelerini inceleyince, onların köklerine doğru gittikçe bu gerçeği açık seçik görmek mümkündür. O, hiç bir işi gücüne dayanarak zorla, dikta ile yapmamış ve yaptırmamıştır. Ama gerçeği görmeyenlere de göstermesini bilmiştir!

Yapacağı işler için, devrimler için ortam hazırlamak, inandırmak O'nun başlıca amacıydı. "Yürüdüğü yolda kıyamet koparan" çıkarcılar bulunsa bile "mahşer misali bir millet" O'nunla birdi, beraberdi.

Halkın sağduyusuna güvendiği halde Atatürk, halifelikle saltanatı bile bir anda ve ikisini birden söküp atmamıştı. Bizi önce halifelikten, sonra da saltanattan kurtardı.

Anayurt'un yine ilk sayısında A. Hamdi Nebizade'nin Faruk Nafiz'e bir mektubu var. *Gazi'nin Saltanata İlk Darbesi* başlıklı bu yazının son bölümünü, devrim tarihimize ışık tutması bakımından önemli bulduğum için, buraya aktarıyorum :

Bir gün hilâfet yükünün, bu milletin sırtından artık kaldırılması zamanının gelmiş olduğuna karar vermiş, bu kararın tatbikine ait şekilleri, merasimi de önceden tertip etmiş.

İş, Meclis'e geldi. Tertip gereğince "hilâfetin saltanattan ayrılmasına" dair bir kanun lâyihası hazırlayıp hemen umumî heyete verilmek üzere hususî bir encümen teşkili tensibe alındı ve bu encümen azası serbest bir seçimle belli oldu. Bu encümende Celâlettin Arif Bey ile Konya ve Balıkesir mebuslarından birçok hocaefendiler, Bursa Mebusu Muhittin Baha Bey ve bu satırları yazan vardı.

Encümen seçimi biter bitmez Millet Meclisinde şimdiki C. H.F. sı binası reislik odasının bitişiğindeki küçücük odada toplandı. Encümen müzakereye başlar başlamaz Muhittin Baha ile bir iki ülkü ve fikir arkadaşı bu heyet içinde pek azlık olduklarını gördüler. Celâlettin Arif Bey, müzakereye reislik ediyordu. Manzara bugünkü gibi gözümün önündedir:

Üç beş sözden sonra hocaefendiler yerlerinde duramaz oldular. Müzakereye ayak üstündeki heyetin heyecanı hâkim oluyordu. Hocaefendiler bir emrivaki karşısında olduklarını anlamışlardı. İnkılâp hareketine cepheden hücüm edemiyorlar, "hilâfet saltanattan ayrılmasın" demiyorlar, fakat halifeye hatta ordu başkumandanlığı gibi bazı haklar, vazifeler vermek lâzım geldiğini; hiç bir hakkı, vazifesi olmayan bir halifenin şer'an halife olamayacağını ileri sürüyorlar, memleketin başında yine yalnız sıfatı, ismi değişmiş bir hükümdar belâsı bırakmağa var kuvvetleriyle çalışıyorlardı. Celâlettin Arif Bey de hocaefendilerin iddialarını "hukuki" nazariyelerle destekliyor, hilâfetin isimden ibaret bir müessese haline konulmasının efkârıumumiyede "hele ordu üzerinde memleket için çok zararlı, tehlikeli tesirler hasıl edeceğini" söylüyordu.

Bu tehdit de, küçücük odanın bu tarihi encümeninin küçücük ekalliyetini ekseriyetin fikrine iştirak ettirmeye kâfi gelmedi. Müzakere, hiç bir netice almaksızın saatlerce sürdü. Bu gidişle belki kıyamete kadar sürecekti. Fakat millet mukadderatının büyük bekçisi hiç bir inkılâp hamlesinin tekke, medrese köşesinde mânasız nazariyelerle boğulmasına elbette müsaade edemezdi.

Encümen odasının kapısı yavaşça aralandı: Büyük kurtarıcı, gözlerinin tehlike, zorluk dakikalarında büsbütün beliren bütün yıldırımlarıyla Encümen'in ortasındaydı. İki kaşının iki başı, ruhundaki ıstırabın, elem ve hiddetin ağırlığıyla birbirine yaklaşarak biraz aşağı inmiş; alnının çizgileri, kafasının büyük ve sonsuz âlemindeki, bazı fikirlerin sert, kat'i ifadeleri halini almıştı. Hâlâ kulaklarımda çınlayan ve beni şu dakikada bile ürperten bir sesle:

"—Efendiler, dedi, zannediyorum ki encümeniniz kendisine verilmemiş olan bazı teferruat ile meşguldür. Bugün Büyük Millet Meclisi'nin size verdiği vazife hilâfetin saltanattan ayrıldığını ifade eden bir kanun lâyıhası hazırlamaktan ibarettir. Hilâfet makamına birtakım vazife ve selâhiyetler vermek icap edip etmediği encümeninizi alâkadar etmeyen bir meseledir. Zamanı gelince bu mesele de kat'i olarak halledilir. Şimdi siz, Meclis'in encümenimizden beklediği kanun lâyihasını yazınız!"

Millî irade yerini buldu, O söyledi, biz yazdık.

. . . . . .

Hilâfet, saltanattan –encümenin bütün azası da dahil olduğu halde– Meclis'in müttefikan (oybirliğiyle) verdiği karar ile ayrıldı.

ATATÜRK VE "MAZLUM MİLLETLER"

CAVİT ORHAN TÜTENGİL

I

Atatürk'ün konuşmalarında "mazlum milletler" sözünün ilk kullanılışı 3 ocak 1922'de, Ukrayna Cumhuriyeti Olağanüstü Temsilcisi General Frunse'nin şölenindedir. Birinci Dünya Savaşı'nın bütün insanlığın düşüncesinde önemli izlenimler bıraktığını ve Afrikalıları savaş içinde yakından tanıdığını belirttikten sonra Mustafa Kemal Paşa şunları söyler : "Müstevliler ve onların mütecaviz orduları kendilerini hiç bir vakit tazyikten hâli kalmadı. Fakat bu tazyik ne kadar kuvvetli olursa olsun bu büyük fikir hareketine karşı duramayacaktır. İnsanlığa müteveccih fikir hareketi ergeç muvaffak olacaktır. *Bütün mazlum milletler zalimleri bir gün mahv ve nâbut edecektir.* O zaman dünya yüzünden zalim ve mazlum kelimeleri kalkacak, insanlık kendine yakışan bir haleti içtimaiyeye mazhar olacaktır" [1].

Aynı yılın 7 temmuz'unda yaptığı bir başka konuşmasında Türkiye'nin giriştiği Kurtuluş Savaşı'nın evrensel anlamına değinirken de dedikleri şunlardır : "Türkiye'nin bugünkü mücadelesi yalnız kendi nam ve hesabına olsaydı belki daha kısa, daha az kanlı olur ve daha çabuk bitebilirdi. *Türkiye azim ve mühim bir gayret sarfediyor. Çünkü müdafaa ettiği bütün mazlum milletlerin, bütün Şarkın davasıdır ve bunu nihayete getirinceye kadar Türkiye, kendisiyle beraber olan Şark milletlerinin beraber yürüyeceğinden emindir.* Türkiye şimdiye kadar mevcut tarih kitaplarının icabatını değil, tarihin hakikî icabatını takip edecektir" [2].

Afrika ve Asya uluslarının Türkiye'nin açtığı çığırdan mutlaka geçeceklerine yürekten inanan Atatürk, daha 1933 mart'ında, uzak görüşlülüğün ve çağdaş dünya anlayışının en değerli belgeleri arasında sayılması gereken şu konuşmayı yapmıştı : "Bugün, günün ağardığını nasıl görüyorsam, uzaktan, bütün Şark milletlerinin de uyanışlarını öyle görüyorum. İstiklâl ve hürriyetine kavuşacak olan çok kardeş millet vardır. Onların yeniden doğuşu, şüphesiz ki terakkiye ve refaha müteveccih vuku bulacaktır. Bu milletler bütün güçlüklere ve bütün mânilere rağmen muzaffer olacaklar ve kendilerini bekleyen istikbale ulaşacaklardır.

Müstemlekecilik ve emperyalizm yeryüzünden yok olacak ve yerlerine milletler arasında hiç bir renk, din ve ırk farkı gözetmeyen yeni bir ahenk ve işbirliği çağı hâkim olacaktır" [3].

1 Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Ankara 1952, C. II, s. 29.
2 A.g.e., s. 40.
3 Atatürk'ten Düşünceler, Ankara (t.s.), 2. b., s. 17 (Derleyen : E. Z. Karal)

Atatürk'ün 21 haziran 1935'te Gladys Baker'e verdiği demeci, bugün de dünya sorunlarının çözümünde göz önünde bulundurulması gereken genel bir ilke olarak nitelememiz gerekir : "Eğer devamlı sulh isteniyorsa insan kütlelerinin vaziyetlerini iyileştirecek beynelmilel tedbirler alınmalıdır. İnsanlığın heyet-i umumiyesinin refahı, açlık ve tazyikin yerine geçmelidir. Dünya vatandaşları haset, aç gözlülük ve kinden uzaklaşacak şekilde terbiye edilmelidir" [4].

Atatürk'ün "mazlum milletler" kelimeleriyle dile getirdiği tarihsel gerçek, günümüzde yaygınlıkla "az gelişmiş ülkeler" veya "üçüncü dünya" gibi terimlerle anlatılmağa çalışılan büyük dünya sorununun göbek adıdır. Böylece Atatürk, eylemde olduğu kadar düşüncede de bir çığır açıcı olarak dünya sahnesine çıkmaktadır.

II

Gerek sağlığında, gerekse ölümünden sonra yapılan yayınlarda Atatürk'ün tarihe yön veren büyük ıslahatçılar, devlet kurucuları ve şeflerle karşılaştırıldığı görülür. Saint Étienne, Gustave Wasa, Büyük Pierre (Deli Petro) ve Lenin onunla birlikte en çok anılan adlar arasındadır [5]. Yakın tarihin, hayatları dramatik biçimde sona eren iki şefinden biri kendisi için "Milano Ankara'sının Mustafa Kemal'i" derken Hitler de "Onun ilk talebesi Mussolini, ikinci talebesi de benim" der [6]. Öte yandan, Asya'da ve Afrika'da ulusal kurtuluş savaşlarını başarıya ulaştıran devlet adamlarından bazılarının da Atatürk'ün etkisi altında kaldıkları bilinmektedir. 1963 yılında Pandit Nehru "Kemal Paşa, gençlik günlerimde, benim kahramanımdı... O, Doğu'da modern çağın yapıcılarından biridir. Onun en büyük hayranları arasında bulunmakta devam ediyorum" diyordu [7]. Tunus Devlet Başkanı Habib Burgiba ise 1965 yılında şunları söylemiştir : "Sakarya Savaşı, Sakarya zaferi yirmi yaşımın en kuvvetli hâtırası olmuştur. O zamanlar kendi kendime diyordum : Acaba ben de ulusumu böylesine seferber edemez miyim, onun ruhuna bu kurtarıcı hamleyi, bu dizgin tanımaz ihtirası aşılayamaz mıyım?" [8]

Buna benzer örnekler çoğaltılabilir. Yapılan karşılaştırmaların doğru yanlarının yanı sıra yakıştırma yanları da bulunabilir. Fakat bütün benzetme ve etkilenmelerde ulusal bağımsızlık, onur içinde yaşama ve bir toplumun alınyazısını değiştirme iradesi gibi ortaklaşa yanlar vardır. Cezayir'in özgürlüğü için savaşanların ceplerinde "Kurtuluş Savaşı Mustafa Kemal'inin resimleri" ne rastlandığını herkes bilir [9]. Daha dünkü Pakistan-Hindistan çatışma-

4 Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Ankara 1954, C. III, s. 97.

5 Bk. Aylın Tarihi, S. 60 Mükerrer, "Atatürk'ün Vefatları" özel sayısı, s. 172, 178, 190 ve Ağlayan Dünya, İstanbul 1964, s. 133 (Derleyen : M. Ender)

6 Bk. Ağlayan Dünya, s. 27.

7 A.g.e., s. 99-100.

8 Atatürk İçin Diyorlar ki, İstanbul 1965, s. 194 (Derleyen : S. Çiller)

9 A.g.e., s. 92.

sında adı geçen "Kemal Atatürk Taburu" [10] benzeri olayların en yenisidir, ama sanırım sonuncusu değildir.

III

Türk Devrimini, Fransız Devrimi kadar önemli ve etkili sayanlar vardır. Gerçekten, başta Müslüman ülkeler olmak üzere Asya ve Afrika ulusları siyasal bağımsızlıklarını elde edebilmek için savaşmak ve toplumu yenileştirmek zorunluluğunu geniş ölçüde Türklerden öğrenmişlerdir. Türkiye'nin savaşımı (mücadelesi) onlar için bir özlem olduğu denli bir umut ve inanç kaynağı da olmuştur. Ne var ki iktisadî bağımsızlıkla perçinlenmeyen siyasal bağımsızlıkların amaca ulaştıramayacağı çok geçmeden anlaşılmış, bu da yeni bunalımların, arayış ve artışların konusu olmakta gecikmemiştir. Yeni sömürgecilik adı verilen bu bağımlılık biçiminde askerlerin ve silâhların yerini kültürel yakınlaşma, çıkar uyuşması ve dayanışma biçimine sokulmuş "şekerli haplar" almıştır. Bunun içindir ki az gelişmiş ülkeler iki başlı bir kurtuluş savaşının içindedirler.

Atatürk'ün ölümü üzerine bir Çin gazetesinde yer alan şu satırların aradan geçen 27 yılla daha da güçlenen gözlemi çok yerindedir : "Onun sayesindedir ki, Çin'den Tuna havzasına kadar bütün milletler, aynı idealin etrafında kardeşçesine birleşmişlerdir. Bu ideal şudur : Hürriyeti ve millî istiklâli emperyalistlere ve ecnebî müstevlilere karşı her ne bahasına olursa olsun müdafaa etmek ve asrî bir devlet vücuda getirmeğe çalışmak. Büyük ölü, bu iki işin birincisini tamamıyla ve ikincisini de kısmen yapmıştır" [11].

Bizim de katıldığımız bu görüş günümüz Türkiye'sini "*Atatürk'ü anlamak ve tamamlamak*" sorunu ile karşı karşıya getirmiştir [12]. Çeşitli bakımlardan az gelişmiş ülkeler arasında bulunan Türkiye'nin, Asya ve Afrika uluslarını etkileyen şahlanışına karşın, çağdaş uygarlık düzeyine ulaşabilmesi için çözümlemesi gereken güçlükleri vardır. Güçlüklerin çözüm yolu "gerçek Atatürk"ten geçmekte ve en güzel anlatımını onun şu sözlerinde bulmaktadır : "Bundan sonra pek mühim zaferlere kavuşacağız. Fakat bu zaferler süngü zaferleri değil, iktisat ve ilim zaferleri olacaktır. Ordumuzun şimdiye kadar istihsal ettiği muzafferiyetler memleketimizi halâs-ı hakikiye sevketmiş sayılmaz. Bu zaferler ancak müstakbel zaferimiz için kıymetli bir zemin hazırlamıştır. Muzafferiyat-ı askeriyemizle mağrur olmayalım. Yeni ilim ve iktisat zaferlerine hazırlanalım" [13].

Türkiye'nin bunalımlardan kurtulması, başarıya ulaştırdığı Kurtuluş Savaşını yeni bilim ve iktisat utkularıyla sürdürmesine bağlıdır. Mazlum milletlere umut ışığı olan Türkiye'nin kendisini geride bırakanlardan yol yordam öğrenmesi kadar incitici ne olabilir? Atatürk'ü anlamağa ve tamamlamağa bakmalıyız.

10 Bk. Milliyet gazetesi, Ö. S. Coşar, Atatürk Taburu, 24 Eylül 1965, s. 3.

11 Aynı Tarihi, S. 60 Mükerrer, s. 196.

12 Bk. Cumhuriyet gazetesi, C. O. Tütengil, Atatürk'ü Anlamak ve Tamamlamak, 11 Kasım 1964, s. 2.

13 Atatürk'ten Düşünceler, s. 99.

ATATÜRK VE ERZURUM KONGRESİ ANITI *

GÜNDÜZ AKINCI

23 temmuz 1919'dan, Erzurum'da "Doğu İlleri'nin Haklarını Koruma Derneği" (Vilâyât-i Şarkiyye Müdâfaa-i Hukuk-i Milliye Cemiyeti) nin ilk olarak toplanmasından bu yana 46 yıl geçti. Bu olayın Anıtı, Erzurum'da ancak şimdi, 23 temmuz 1965 günü dikilmiş oluyor.

Anıt iki parçadır :

Birinci parça, 2 metre yüksekliğinde 13,5 metre uzunluğunda bir kabartma olup Kongre'nin heyecanlı bir anını veriyor : Atatürk kürsüde, Türk vatanının bütünlüğü ve bağımsızlığı üzerinde inanarak, inandırarak konuşuyor; onu dinleyen 56 delege, tek bir yürek gibi çarpıyor; bu inanç çağlayanında ruhlar yıkanıyor, yüzlerinde gelecek mutlu günlerin ışıltısı var.

Anıtın ikinci parçası, Kongre'yi yankılatan bu kabartmanın arkasında, yüksek bir seki üzerinde, 3,5 metre boyunda asker Atatürk heykelidir. Bunda, doğacak devrimler sanki ruhundan dışına vurmuştur (başında general kasketi var): Erzurum Kongresi'nin, ulusça çarpışmanın (Millî Mücadele'nin) andını gerçekleştirecek adam, Türkiye Büyük Millet Meclisi Orduları Baş Komutanı Mustafa Kemal... Bir eli kılıcında; öteki eli, Osmanlı Meclisi'nin imzaladığı *Sèvres* anlaşmasını buruşturuyor. Atatürk'ün bütün çizgilerinde kuvvet ile sabır öyle dengeli ki... Onun yapıcı gücü, sabrın süzgeçinden geçiyor : O sırasıyla, Erzurum'da ulus birliğini gerçekleştirecek, Sakarya'da düşman ordusunu hırpalayacak ve Dumlupınar'da düşmanı anasından doğduğuna pişman edecektir...

* * *

Atatürk, neyi istediğini iyi bilen adamdır, o bu Kongre'de düşüncelerinin dökümünü yaptı ve "yurdumuzun bütünlüğü, devletimizin bağımsızlığı" ilkelerini ortaya koydu. Erzurum Kongre'sinin özü budur.

Anıt, 23 temmuz 1919'u, Millî Mücadele'nin ilk düşünce devinimini, Doğu İlleri'nin Haklarını Koruma Derneği (Vilâyât-ı Şarkiyye Müdâfaa-i Hukuk-i Milliye Cemiyeti)'nin toplantısını ölümsüz kılmak için dikiliyor. Bu kutsal günü yarının kuşaklarına duyurmak için III. Ordu'nun, aydınların ve Erzurumlu'nun elbirliği etmesi ne güzel bir çaba! Burada çok beğendiğim bir sözü anmak istiyorum : "Ölüler, dirileri yönetir". Bu söz, ulusların hayatında şaşmaz bir gerçektir; büyük olayların, büyük adamların "ölmüş" lüğü söz konusu olamaz. Onlar, itici bir güç olarak süreklice topluma yön verirler.

* Bu yılın temmuz ayında çıkan "Erzurum Kongresi ve M. K. Atatürk" adlı yapıttan (93-94. shf).

Uluslar, büyük günlerini, büyük adamlarını yaşatmak için, onları unutulurluktan kurtarmak için, onlara sevgilerini, borçlarını göstermek için adlarına anıtlar dikerler. Onları sanat yapıtlarıyla ölümsüz kılarlar. Bu anıtların, toplumun eğitiminde büyük görevleri vardır; toplumun dilekleri, toplumun vicdanı bu yapıtlarda yansır.

* * *

Atatürk, düşüncelerini demire su verir gibi halk oyunun çekiçleri altında döğdürdü, olaki başarısının büyük dayanaklarından birisi budur. Bir atasözümüzde olduğu gibi: Başbaşa vermeyince taş yerinden kalkmaz. Bu anlayışla bir ulus, kendini kurtaracak bütün yolları ve araçları yitirmiş olsa da onları yeniden bulma ve yaratmanın gücünü ancak kendi varlığında, "birlik ve beraberlik" te bulabilir.

Bu Anıt, ulus birliğine, onun bilincine ermiş aydınlarla, onların ve ulusumuzun sonsuz inancını kazanmış bir yiğit için dikiliyor. Biz de hep birlikte, yürek dolusu, bir yol daha and içelim :

İnandılar, döğüştüler, öldüler, bıraktıkları emanetin bekçisiyiz.

Y E N İ
İ M L Â K I L A V U Z U

İ ç i n d e k i l e r :

Önsöz - Giriş - Bileşik Kelimeler ve Kuralları - Kelime Listesi - Bileşik Kelime Listesi - Kısaltmalar.

XXI + 276 Sayfa

Fiyatı : 4 lira - Ciltli : 5 lira.

Öğretmen ve Öğrencilere % 50 indirim yapılır.

Öğretmen ve Öğrenciler için ciltli : 3 lira.

ATATÜRK'ÜN KARS'A GELİŞİ VE KEMALPAŞA OYUNU

M. FAHRETTİN KIRZIOĞLU

Bir ucu İran Azerbaycanı'nın *Maku Sancağı*'na komşu bulunan, bir ucu da Gürcistan'a bağlı *Ahıska* ve *Acara* sınırına varan bugünkü *Kars İli* bölgemiz, çok zengin bir ulusal folklor ocağımızdır. Türklerin ilk cihangir hükümdarı *Sakalı Madova/Alp-Er Tonga* (Oğuz-Han)/'dan (İ. Ö. 654-626) bu yana birçok Türk devlet başkanları, "Anadolu'nun Doğu Kapısı Kars' a uğramışlardır. Bugünkü biricik bağımsız Türkeli'nin, Türkiyemizin kurucusu *Selçuklu Alparslan*, "İlk-Batı Seferi" sırasında *16 ağustos 1064*'te Kars ili bölgesini Bizanslılar'dan alıp fethederek, Anadolu'da sonsuz Türk anayurdunun ve devletinin temellerini atmıştır. "*Türk Kültürü*" dergisinin 22. sayısında (Ağustos 1965) çıkan "*Alparslan'dan Atatürk'e Değin Kars ili*" adlı yazımızda, bu uğurda özet bilgiler verilmiştir.

Yeni Türkiye'nin kurucusu "*Yurt-Kurtaran*" *Atatürk*, eşi *Lâtife Hanım* ile Kars'a geldiği sırada, bu yiğit sınır boyu kalemiz, Son Kurtuluşunun 4. yılını kutlamaya hazırlanıyordu. Bu yüzden, *1924 ekim ayı*, boydan boya Kars'ın ulusal bayramı ve sevinçli günleri olarak geçti. O sırada biz, kentteki biricik okul olarak açılmış bulunan ve kızlar bölümü ayrı olan "*Nümûne İlk Mektebi*" nin ikinci sınıfına gidiyorduk. Bu okul 6 sınıflı idi ve henüz mezun vermemişti. Bizim sınıfı da, şimdiki Kars Stadyumu ile eski Ziraat Bankası yapısı önündeki *İnönü Meydanı*'nda yapılan karşılama törenine götürdüler.

Sonradan edindiğimiz bilgilerle aile ve kendi anımsayışlarımıza göre, kentteki durum şöyle idi: 93(1877) felâketimiz üzerine "savaş tazminatı" na karşılık Çarlık Rusya'sına bırakılma acılarını çeken 20 bin nüfuslu Kars'tan, Türklerin % 99'u Erzurum ve daha içerilere göçmüş; ancak "93 *Kars Ahalisi*"nden 40 ev, *ilk Osmanlı Şehbenderi* ile *Kars Müftisi*'nin "*yurdu bekleyip, Ezân-i Muhammedi'yi devam ettirmenin sevapları*"nı kazanmak yolundaki inandırıcı ulusal düşünce ve fetvanın isteğine uymuş; Son Kurtuluş yani 30 ekim 1920'de bunlar, 42 yılda evlenen ve baba veya kardeşten ayrılanlar ile, 47 evli ve üstüste beşerden 250, altışardan 300 kişiyi buluyordu. *25 nisan 1918*'deki *İlk Kurtuluş* sırasında kenti yakarak kaçan ve 1919 nisan sonlarında, İngilizler'in yardımıyla yeniden Kars'a dolup, Son Kurtuluş üzerine çekilen *Ermeniler* ve savuşan *Rumlar* gibi göçmenlerin yerine, boşalan ve beşte dördü yakılıp yıkılmış bulunan kente, *Gümrü* ile *Revan* kent ve kasabaları ile köylerinden kaçan *Türkler* gelip yerleşmeğe başlamıştı. Toprakları, şimdiki "*Sovyet Sosyalist Ermenistan*" elinde kalan bu yazıklı *Göçmen Türkler*,

birinci şahıs zamirini *"men"* diye konuşan Azerbaycan Türkçesiyle görüşüyorlardı. *Yerli Türkler* ise, *"ben"* diyen Anadolu ağzıyla konuşurdu. Kentteki son Ermeni evleri de, 1921 Moskova Antlaşması hükümlerine göre gidiyor ya da gitmek üzere sıra bekliyorlardı. Kars ilçeleri ile köylerinden *Yerli Türkler*, kendi istekleri ile kente gelip, buranın boş ve yıkık evlerini şenlendiriyorlardı. Böylece, 1924'te Kars kentinin nüfusu on bine yaklaşıyordu.

Kars'ı 1918 ve 1920'de iki kez Ermeni Taşmak sürülerinden kurtardı rahmetli *Kâzım Karabekir Paşa*, Kolordu Komutanı olarak 1923 ağustosuna değin Sarıkamış'ta oturmuş ve II. Dönem Millet Meclisinde Edirne Milletvekili olarak Ankara'ya gidince, yerine (Bandırma 1871 doğumlu) *Ali Said* (AKBAYTUGAN) *Paşa* görevlendirilmişti. 13 nisan 1919'da Kars'ta İngilizlerin yakalayıp Malta adasına sürdüğü, *"Nahçıvan–Kars–Artvin–Batum –Ahıska–Ahılkelek"* bölgelerini Ermeni ve Gürcüler'e kaptırmamak için kurulan *"Millî–Şûrâ Hükûmeti Reisi"* (İzmir–Aydın'dan gelme "Aydınoğulları" soyundan) *Cihangir oğlu İbrahim Aydın Bey*, 1921 ilkbaharında tutsaklıktan dönerek, *Kars Belediye Başkanlığına* getirilmişti. Rahmetli İbrahim Aydın'ın eşi Edirneli *Melek Aydın Hanım*, İstanbul diliyle görüşür ve İstanbul Hanımefendileri gibi giyinir, örnek bir kadındı. Trenle Sarıkamış'tan Kars'a gelecek *Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Paşa* ile *Eşi Lâtife Hanım*'ı, *Belediye Başkanı İbrahim Aydın ile Eşi Melek Hanım*, kent adına karşılayacaktı. Kız Mektebi Hocahanımları ile kız öğrenciler de, erkek çocukların okuduğu bizim Nümune Mektebi'nin önünde, Şerefli Konuklar'a çiçek tutamları sunmaya hazırlanıyordu.

Kars Valisi ile Belediye Başkanı'nın hazırladığı karşılama programına göre, her ilçeden ileri gelenler ve Türk Ocağı üyeleri de atlı, arabalı ve yaya olarak törene katılıyordu. Yerli halı ve kilimlerle donanmış at ve öküz arabaları; gelin gibi vala (renkli ve ipekli başörtüsü), ayna ve çiçeklerle bezenmiş atlar ile koca koca öküzler, törene renk veriyordu.

* * *

Okuluma başlayıncaya değin, "Alay Çalgısı" dediği askerî bandonun katıldığı ulusal tören ve geçit resimlerine, elimizden tutarak benimle kardeşimi götürmekten büyük tat duyan rahmetli babadedem *Asker Ağa*, Mehmetçiklerin yürüyüşlerini ve toplarımızı gördükçe, gözleri yaşarırdı. 93(1877)'de delikanlı iken *Gazi Ahmet Muhtar Paşa* ile öteki Komutanlarımıza yoğurt ile ev yemekleri götüren Asker Ağa, *"Kırk Yıllık Karagünler"* (1877–1917) denilen Moskof zulüm ve esaretinin, Ermeni kırgınlarının acılarını çekmiş; her Cuma dalgalanan Al Bayrağımızı kentteki Türk Şehbenderhanesi'nin önünde ve uzağından görmeye can atan köylerden gelmiş Türklerle görüşerek, *İlk Osmanlı Şehbenderi Mehmet Asım Bey'in dediklerinin gerçeğe çıkmasını; burda yatan Şehidler, Evliyalar, okunan Ezanlar yüzüsuyu hürmetine, Moskoflar'ın sur'u* (talihi) *dönüp, zulümlerinin cezasını çekerek, bozulup çekile-*

cekleri günü beklemişti. Bu yüzden, ağabeyisinin ve yakınlarının (İlk Şehbender gelmeden) göçtüğü Sivas'a gitmiyor; ergeç gerçekleşecek olan Kars'ın Kurtuluşunu bekliyordu. Ulu Tanrı, onun dünyadaki bu en büyük dileğini yerine getirmiş : "*Ettiği zulümler, Çarka dokunan Sarı Moskoflar*", "*Şehidler Yatağı, Gaziler Ocağı mübarek Kars*" tan da çekilip gitmişti (Çarlığı, 1915' teki Çanakkale Zaferiyle Mehmetçik, uçuruma itmişti).

Dedemiz iki torunundan bu kez, küçüğünü (Cemal'i) "*Gazi Paşa'nın Gelişi*" ne *karşı* götürüyor; büyüğü, okulu ile törene katılıyordu. 3 ekim 1924 'te dekoville *Erzurum*'dan yola çıkıp, ertesi gün *Sarıkamış*'a varan *Gazi ile Lâtife Hanım*, yanlarında Kolordu Komutanı *Ali Sait Paşa* ile eşi bulunduğu halde, *4 ekim 1924* günü öğleye doğru Kars İstasyonuna indiler. Oradan, İnönü Meydanı'na, tören yerine buyurdular. Yollara halılar döşenmişti.

* * *

O sıralarda, Revan ile Gümrü'den gelme *Göçmen Türkler* arasında, yoksul ve perişanlıklarına, talanmış ve şehitler vermiş olmalarına karşın, büyük bir çalgı oyun ve çalgılı tiyatro hevesi vardı. Evlerde bile, düğün dernek sırasında, Azerbaycan Operetlerinden "*Arşın Mal Alan*" başta olmak üzere oyunlar oynanırdı. Bütün bu eğlencelerin tadı tuzu, "*Kars'ın Dümbüllüsü*" sayılan Gümrü'nün Mollamusa Köyü Beylerinden olan Molla Kasım oğlu "*Çalgıcı Takî*" idi. Kadın rollerini de makyajlı genç erkeklere veren ve bir "*Tulûat Takımı*" kuran Takî, Azerbaycan konuşuğunu yadırgayan Subay ve "Dışarılı Memur" ların bile, çok hoşuna gidiyor. Onun rejisörlük veya başçılık ettiği oyunları, sinema ya da Vilâyet Meclisi Salonunda görmek için aileleriyle can atıyorlardı. Takî, büyük bir zekâ ve buluşla, her gece günün konularını güldürücü nüktelerle eleştirir; adapte ettiği türkü ve şarkılarla, yakıştırdığı figür ve kıvırmalarla yeni oyunlar ortaya çıkarırdı. Ne yazık ki, devletten gereken ilgi ve korumayı göremeyen Takî, kadınlı erkekli kurduğu bir "Tulûat Takımı" ile *İran, Irak, Suriye* ve *Mısır* kentlerinde oyunlar vermiş ve her akşam kullanmadan duramadığı içkiden yakayı kurtaramayarak, 1935 yazında İstanbul'a beş parasız dönmüş. Oradan "Cumhuriyet" gemisi ile Trabzon'a yönelip, Kars'a dönerken, gemiden Karadenize atlayarak canına kıymıştır. Bugün Kars kentinde caz çalgıcıları (akerdeon, keman, klarinet ve tef, tar çalanlar) ile "artist" geçinenler, hep onun yetiştirmesi ya da çıraklarının çıraklarıdır.

İşte bu Takî, 6 ekim 1923 gününe değin üç buçuk yıl düşman elinde kalan İstanbul'un duraklayan ve Kars'a değin ulaşamayan ulusal müzik ve tiyatro etkilerini, Azerbaycan'dan alınanla kendi başına ortaya koyuyordu. 1922'de İzmir'in kurtuluşu için, bir halk türküsünü adapte ederek, koştuğu şu dörtlük, biz "mekteplilerin bile ağzındaydı (Yunan Kıralı Konstantin ve İngiliz siyasasıyla alay ediyor) :

Ay (Ey) Konstantin, ağlama
Başına kara bağlama.
Bak, askerin haline;
İngiliz'e bel bağlama!

Bugünkü Iğdır ve Çıldır Terekeme ağızlarında, eski türkçede "*beste*" anlamına kullanılan "*Köğ/Küğ*" yerine "*Göğ/Göy*" denilmekte ve "*besteleme*" anlamına da "*Göğ-Çıkhartma*" deyimi kullanılmaktadır. "*Çalgıcı Takî*" de, eski "*göğ*" lerden, yeni yeni "*göğ-çıkar*" ırdı. İşte 4 ekim 1924 için de, Mustafa Kemal Paşa'nın Kars'a gelişine bir marş ve oyun adapte ediyordu. 1918 yazında Yavuz Zırhlısı ile *Enver Paşa*'nın *Batum*'a çıkışı sırasında söylenen *Çırpınardın Karadeniz + Bakup Türkün Bayrağına*" marşının yanında Azerbaycanlı Türkler, şunu da "*Enverpaşa Marşı*" olarak söylemişlerdi :

Hoş gelişler ola, kahraman Enver Paşa;
Emr ele(eyle) *askere, Kafkaz Dağları'n aşa.*
Arş, arş, arş, arş ileri;
Marş, marş, marş ileri
Dönmez geri Türk'ün askeri.

Cephede mitralyoz, ayna kimin (gibi) *parlıyor,*
Dağıstan Türkleri, bayrak açup, bekliyor.
Arş, arş, arş, arş ileri;
Marş, marş, marş ileri
Dönmez geri Türk'ün askeri.

İşte bu marşı, *Gümrülü Takî*, çarçabuk adapte ederek, bir "*Kâmalpaşa Marşı*" ve "*Kâmalpaşa Oyunu*" ortaya çıkardı. "*Buharada Bir Bahai Güzeli*" aldı romanı İstanbul'da yeni harflerle basılan Revanlı göçmenlerden bugün Kars'ta gazete ve kitap satıcılığı yapan *Mehmet Türkel Bey*, bu adapte işini Takî ile birlikte yaptıklarını söylemektedir. 41 yıldır Kars'ta ve Çıldır ile Iğdır'a varınca uzak ilçelerde bile söylenip oynanan "*Mısdafakâmal/Kâmalpaşa*" oyununun sözleri, *4 ekim 1924 akşamı*, Gazi'nin konukladığı İstiklâlimillî Caddesinde şimdiki Foto Ar karşısında yıkılan eski İnhisarlar Konağında, iki kişi ile karşılıklı oynanan bir oyuna uydurularak Takî tarafından şöyle söyleniyordu :

Hoş gelişler ola, Mustafa Kâmal Paşa,
Askerin, milletin, bayrağınla bin yaşa.
Arş, arş, arş ileri, ileri,
Arş ileri, marş ileri,
Dönmez geri, Türk'ün askeri.

Cephede mitralyoz ayna gibi bekliyor,
Şarkistan Türkleri, bayrak elde bekliyor.
Arş, arş, arş ileri, ileri;
Arş ileri, marş ileri,
Dönmez geri Türkün askeri;
Al da bayrağı Yunan üstüne.

"*Kâmalpaşa*" oyununun sözleri ve göğü, adapte; oyunu ise, yeni ve yaygındır. İlk sözüne göre "*Hoş gelişler*" adıyla da anılır.

Gazi Mustafa Kemal Paşa, 4 ekim 1924 akşamı, yemeği, *Yerli Karslılar* ve *Göçmen Karslılar*'dan ileri gelenler ile birlikte yedi. *Yerli kadınları*, *Lâtife Hanım*'ın candan sokulganlığına karşın, başörtülü ve yaşmaklı durarak *Gazi Paşa*'ya saygılı davrandıklarını sanıyorlardı; bunların saçları tepeden ikiye ayrılmış ve örgülü idi. *Göçmen* (Revan ve Gümrü'den gelme) *Hanımlar* ise, alında kâküllü, "tanke" giyimli ve serbest oturup görüşüyorlardı. Belediye Başkanı'nın eşi *Melek Hanım* da, *Lâtife Hanımefendi*'nin yanında "*Lâtife-i Gazi*" ye uygun kibar davranışlı idi.

O gece, *Ali Said Paşa* ile trene binip *Sarıkamış*'a dönen *Gazi Paşa* ile Eşi, orada uyudular (Bebekgölü Köşkünde). 5 ekimde *Erzurum*'a doğru yol aldılar. "*Yurt Kurtaran Atatürk*" ün Kars'a gelişi, buranın ihtiyaç ve dertlerini yakından görmesi ve giderilmesi için ilgilileri görevlendirmesiyle sonuçlandı. "Emvâl-i Metrûke" den sayılan yapılar ve yerler, göçmenlere verildi; okutma ve eğitim işleri hızlandı.

Tören sırasında *Lâtife Hanım*'ın, *Gazi*'nin önünde yürümesi, *Yerli Karslılar*'ın hepsi gibi, *Asker Ağa* tarafından da yadırganmıştı! "*Ne olur, olsun; bir kadının Devlet Böyüğünün ögünden gitmesi, yakışık almaz!*" diyorlardı. *Alparslan*'ı, *Melikşah*'ı, *Harezmşah Celâleddin*'i, *I. Alâeddin Keykubâd*'ı, *Hulagu* ile nice İlhanlıları, Karakoyunlu *Yusuf*, *Temür*, *Uzun Hasan*, *Şah İsmail*, *Yavuz*, *Kanuni* ve *IV. Murad* gibi "*Yurt Kuran*" ve "*Yurt Koruyan*" ulu Türk Devlet Başkanlarını zamanında bağrına basan Kars ili, "*Yurt Kurtaran Atatürk*" le, yeni bir çağın başladığını anlamada gecikmedi. Bütün Türk devrimlerini benimsedi. 41 yıl önce, "*Lâtife-i Gazi*" nin yanında bile başörtülü ve yaşmaklı duran *Yerli Kars Kadınları*, bugün kızlarını: *doktor*, *dişçi*, *öğretmen*, *avukat*, *ziraatçi*, hattâ *havacı* olarak her meslekte yetişmiş görerek, yanlarında geziyor ve artık yadırgamıyorlar!

41 yıl önce ilkokul ikiye başlamışken Atatürk'ün Kars'a gelişi sırasında durup gördüklerimizi bugün böylece anarak, aradaki ilerletici gelişme ve benimsemelerden göğsümüz kabarıyor.

NOT: Atatürk'ün Kars'a gelişini gösteren fotoğraflardan ilki, 1946'da İstanbul'da "*Kars Lisesinden Yetişenler Cemiyeti*" nin bastırdığı "*Kars Yaylası*" adlı broşürde (s. 38) çıkmıştır. İkincisi ve Lâtife Hanım'ın da bulunduğu fotoğraf, elimizdedir. 1910 da "Kolağası" (Önyüzbaşı) iken Fransa'da (Paris kuzeyinde) *Picardie*'de en batıya; 1911-1912'de Mısır yoluyla Libya (Trablus) da aynı rütbeyle *Tobruk*'ta iken en güneye; 1917 yazında Tuğgeneral iken *Berlin*'e gidince en kuzeye varmış olan Atatürk 1924'te Kars'a gelince de, en doğuya geçmiş oluyordu.

ATATÜRK YAYINLARI

Derleyen: Sami N. ÖZERDİM.

Aşağıdaki kitaplar, ekim ayının ortasına değin görebildiklerimizdir. Kasım ayında çıkacak olanları ileride duyuracağız.

Bu yıl, Atatürk konulu her çeşit kitabı değil, daha çok, kitaplıklarımızda yer alabilecek olanları seçip vermeyi daha uygun bulduk.

Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri IV. (1917–1938). Ankara 1964 Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü. 649 S. 20 lira.

"*Atatürk Söylev ve Demeçleri*"nin 1–3. cildine eklenen 4. cilt. Prof. Dr. Afetinan'ın Önsözüyle 637 genelge. Kişi adları ile yer, millet,cemiyet v.b. adları için iki dizin.

Türk İstiklâl Harbi. Ankara 1962'den beri. Genelkurmay Başkanlığı Harb Tarihi Dairesi Resmî Yayınları.

Henüz tamamlanmamış olan bu büyük yapıtın birkaç cildinden daha önceki bibliyografyalarımızda söz etmiştik. Bugüne değin çıkan ciltleri burada yeniden bildiriyoruz:

I. cilt Mondros Mütarekesi ve Tatbikatı. 1962. XIV+233 S. Metin dışında krokiler. 570 kuruş. (Yazan: Tevfik BIYIKLIOĞLU).

II. cilt–Batı Cephesi. 1. kısım: Yunanlıların Batı Anadolu'da İstilâ Hareketine Başlamaları –İzmir'in işgali– Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a çıkması–Millî Mukavemetin Kurulması (15 Mayıs–4 Eylül 1919). 1963. X+228 S. 455 kuruş (Yazan: Emekli General Hakkı GÜVENDİK). Metin dışında krokiler.

III. cilt: Doğu Cephesi. (1919–1921). 1965. XII+330 S. Metin dışında krokiler. 430 kuruş. (Yazan: Hüsamettin TUGAÇ).

V. cilt: Deniz Cephesi ve Hava Harekâtı. 1964. XV+262 S. Metin dışında krokiler. 345 kuruş. (Yazanlar: Saim BESBELLİ–İhsan GÖYMEN).

VI. cilt: İç Ayaklanmalar. (1919–1921). V+172 S. Metin dışında krokiler. 225 kuruş. (Yazan: Rahmi APAK).

Sabahattin SELEK: *Milli Mücadele II. Anadolu İhtilâli.* Yeni Türk Devletinin Kuruluşu. İstanbul 1965 İstanbul Matbaası, 368 S. 15 lira.

İçindekiler:

Önsöz. Giriş; İstiklâl Harbine genel bir bakış,

1. Bölüm: Yunanistan–İstiklâl Harbinde dış politika,

2. Bölüm: Birinci İnönü Muharebesi–Yeni Türk Devletinin kuruluşu–Siyasal gelişmeler –İkinci İnönü Muharebesi,

3. Bölüm: İç çekişmeler ve gruplaşma–Yunan büyük taarruzu–Yeni siyasal gelişmeler –Büyük Türk Taarruzu–Harbin sona erişi.

4. Bölüm: Yeni Türkiye: Yeni Türk Devletinin fikrî temelleri–Rejim ordusu. Bibliyografya.

Doç. Dr. Hamza EROĞLU: *Gerçek Yönüyle Atatürkçülük.* Türk Devriminin Temel Prensipleri ve Cumhuriyet Rejimi. Ankara 1965 Dağıtım: Aydın Kitabevi, Kocabeyoğlu Pasajı, Kızılay, Ankara, 220 S. 15 lira.

İçindekiler:

I. kısım: Atatürk ve Atatürkçülük: Atatürk'ün üstün kişiliği–Dehasının çeşitli yönleriyle Atatürk–Atatürkçülük ve devriminin temel prensipleri.

II. kısım: Türk Devriminin Temel Prensipleri :Devrim ilkesi, Devrimin kriteri, Devrimin hukuki mesnedi ve meşruiyeti–Türk devriminin özellikleri–Türk Devriminin kaynakları ve temel prensipleri–Milliyetçilik–Milli egemenlik–Bağımsızlık–Batılılaşma–Layiklik.

III. kısım: Cumhuriyet rejimi: Yeni Türk devleti–İlk Büyük Millet Meclisi hükümeti–Yeni devletin ilk anayasası–20 Nisan 1924 tarihli Anayasa - 9 Temmuz 1961 Anayasası–Demokratik rejim ve Türk devrimi. Sonuç. Bibliyografya.

Niyazi BERKES: *Batıcılık, Ulusculuk ve Toplumsal Devrimler.* İstanbul 1965 Yön Yayınları. 203 S. 750 kuruş.

İçindekiler:

Giriş.

I. Peykçilik modeli Batıcılık, II. Uygarlık olarak Batı anlayışı nasıl başladı?, III. Batıcılığa karşı tepkiler: Osmanlıcılık tepkisi, IV. İslâmcılık tepkisi, V. Aydınlar toplumsal devrim davasıyla karşılaşıyor, VI. Halkçılık tepkisi, VII. Türkçülük tepkisi, VIII. Devrimcilik tepkisi, IX. Devrimcilik ve tarih, X. Devrimcilik ve Batıcılık, XI. Türk burjuvazisi neden devrimci olamıyor?

Fahir GİRİTLİOĞLU: *Türk Siyasi Tarihinde Cumhuriyet Halk Partisinin Mevkii.* I. cilt. Ankara 1965 Adres: F. Giritlioğlu, P.K. 137–Ankara. 460 S. 25 lira.

Birinci cilt, C.H.P.nin kuruluşundan 1960'a değin geçen evreyi incelemektedir. İkinci cilt, 1960 ihtilâli sonrasını kapsayacaktır.

I. cildin ana bölüm başlıkları:

I. kısım: Cumhuriyet Halk Partisinin doğuş safhası,

II. kısım: Tek parti hâkimiyeti devri,

III. kısım: Tek partili hayat içinde Cumhuriyet Halk partisi iktidarı.

IV. kısım: Cumhuriyet Halk Partisinin muhalefet devresi. Belgeler.

Selâhattin ÇİLLER (Derleyen): *Atatürk İçin Diyorlar ki,* Türk ve Dünya Basınından 450 İsim, 1150 Söz. İstanbul 1965 Varlık Yayınevi. 304 S. 5 lira. "Varlık yayınları, Sayı: 1163. Faydalı Kitaplar: 49"

Öğretmen S. Çiller'in uzun bir çaba sonucu ortaya koyduğu bu zengin derleme; Atatürk'ü anlatmak için yazılmış yazıların özünü saptamak amacıyla hazırlanmıştır; bugüne değin bu yolda yapılan yayınlarla kıyaslanamayacak denli sağlam bir çalışmadır.

Yazarın Önsözde belirttiğine göre gazete, dergi ve kitap olarak aşağı yukarı elli bin sayfalık bir tarama sonucunda Türk basınında 220 yazardan 770 parça, yabancı basından 150 imza ve 80 gazete ile dergiden 380 parça seçilmiştir. Yazar, seçtiklerini gelişigüzel sıralamamış, bu sözlerin Atatürk'ü anlatma niteliklerine göre bunları 24 bölüm içinde sınıflandırmıştır. Kitabın değeri de buradadır.

Bu 24 bölümün başlıkları: 1. Atatürk'ün dış görünüşü ve kişiliği; 2. Başbuğ Atatürk; 3. Ulusuna kazandırdıkları; 4. Halkçı Atatürk; 5. Yurt, ulus ve bayrak Atatürk; 6. Önder Atatürk; 7. Kalbimizdeki ve kafalarımızdaki yeri; 8. Ezilmiş ulusların kurtuluş bayrağı; 9. Ulusuna inanan, güvenen milliyetçi; 10. Yaratıcılığı ve mucizesi; 11. Eşsizliği ve erişilmezliği; 12. Eserinin yüceliği; 13. Devrimci Atatürk; 14. Barışseverliği; 15. Özgürlük ve demokrasi tutkunluğu; 16. Örnek Atatürk; 17. İnsanlığın gönlündeki yeri; 18. Boynu büküklüğümüz; 19. Ölümsüzlüğü; 20. Yarattığı

gençlik; 21. Ulusunu ikinci kurtarışı; 22. Görevimiz, andımız; 23. Atamız ve dilimiz. 24. Ölümünün 25. yıldönümünde Atatürk ve Atatürkçülük.

Kitaba alınan her parçanın altında, nerden alındığı gösterilmiş; kitabın sonunda yerli ve yabancı yazarlar, gazete ve ajanslar için dizinler düzenlenmiştir.

Prof. M. Tayyib GÖKBİLGİN: *Milli Mücadele Başlarken*/2. kitap. Sivas Kongesinden Büyük Millet Meclisinin Açılmasına (4 Eylül 1919–23 Nisan 1920). Ankara 1965 Türkiye İş Bankası Yayınları. VIII+440 S. 30 lira. "Atatürk ve Devrim Serisi: 3"

Kitabın birinci cildi 1959'da yayınlanmıştı ve "Mondros Mütarekesinden Sivas Kongresi" ne kadar olan olayları içine alıyordu.

İkinci cildin içindekiler:

Önsöz.

I. Sivas Kongresi ve genel durum (Eylül 1919);

II. Ali Rıza Paşa Hükümeti ve Heyet-i Temsiliye ile münasebetler, Amasya Anlaşması (Ekim 1919).

III. Teftiş Heyetleri, seçim, asayiş ve kuvay-i milliye meseleleri, yeni işgal ve müdahale olayları (Kasım 1919),

IV. Teşkilât-ı milliye memleket meselelelerini çözmeğe çalışıyor, Heyet-i Temsiliye Ankara'da (Aralık 1919),

V. Son Osmanlı Meclisinin açılması ve Heyet-i Temsiliye 'nin çalışmaları (Ocak–Şubat 1920).

VI. İstanbulun işgali, Büyük Millet Meclisi'nin Ankara'da toplanmasına doğru (Mart–Nisan 1920).

İndeks

1. cildin ikinci basımı:

Milli Mücadele 1. *Anadolu İhtilâli*. İstanbul 1965

320.S. 10 lira.

İçindekiler:

Önsöz,

1. Bölüm: Yenilgiye doğru–Bozgun–Mütareke,

2. Bölüm: Millî Mücadeleyi etkileyen ve yürüten iç unsurlar.

3. Bölüm: Ordunun terhisi, kumandanların tasfiyesi–İşgaller, azınlıkların davranışı ve Türklerin tepkisi–M. Kemal Paşa İstanbul'da –M. Kemal Paşa'nın Anadolu'ya gönderilmesi,

4. Bölüm: Anadolu İhtilâli (T.B.M.M.'nin Kuruluşuna değin).

Şevket Süreyya AYDEMİR: *Tek Adam. Mustafa Kemal*. (1922–1938). İstanbul 1965 Remzi Kitabevi. 577 S. Resim, elyazısı klişesi. 15 lira.

İçindekiler:

1. kısım: İzmir ve sonrası; Padişahlığın sonu; Büyük hesaplaşma; Layik devletin doğuşu; İhtilâflar ve önder kadro; Batı kanunlarına ve hayatına yöneliş; Pusu; Tur tamamlanıyor; Tek Adam konuşuyor; Harfler değişiyor; Yeni devletin dış münasebetleri; Yarı sömürge ekonomisinden milli ekonomiye yöneliş devrinin iktisadi meseleleri;

II. kısım: 1930 ve sonrası İç siyasette dalgalanmalar; Yurtta sulh cihanda sulh, İnsanlığın kaynaklarına yöneliş; Altı Ok'un hikâyesi; Kemal Atatürk; Son toprak, son Türkler ve Bozkurt, Dönüşü olmayan yol; Ek: Atatürk'ün askerlik biyografisi.

Önceki ciltler:

1. cilt: 1881–1919. 1963. 390 S. 10 lira.

2. cilt: 1919-1922. 1964. 594 S. 15 lira.

Prof. Dr. A.AFETİNAN: *Atatürk ve Türk Kadın Haklarının Kazanılması.* Tarih boyunca Türk Kadınının Hak ve Görevleri. İstanbul 1964 Millî Eğitim Bakanlığı. V+168 S. Metin dışında fotoğraflar. 4 lira. "Atatürk Serisi No. 10"

İçindekiler:

Önsöz. Giriş .

I. İslâmiyeti kabulden önce Türk kadını,

II. İslâmî devirde Türk kadını,

III. Türkiye Cumhuriyeti Devrinde Türk kadını: Kurtuluş savaşında Türk kadını-Cumhuriyet devrinde Türk kadın hakları. Kadınların öğretim durumlarıyla ilgili ve meslek sahibi olanlar-Kanunların kadınlara tanıdığı haklar. Netice. İstatistik cedvelleri. Bibliyografya.

Çetin ALTAN *Atatürk'ün Sosyal Görüşleri.* İstanbul 1965 Dönem Yayınları. 95. S. 4 lira. "Dönem yayınları: 5 İnceleme Dizisi: 2"

Atatürk'ün konuşmalarına dayanarak, onun sosyal görüşlerini ortaya koymayı deneyen yazar, kitabın sonuna Atatürk'le ilgili yazılarından seçmeler de eklemiştir. Kitabın temel bölümünün başlıkları: Kuvay-i Milliye ruhu halkçılık esasına dayanıyordu; İktisadî zafer olmazsa bütün zaferler söner; Atatürk ihtilâlci, halkçı ve gerçekçiydi; İnkılâp: İnkılâp, inkılâp, inkılâp; İktisadî kadro yokluğunun sonucu, Halkla açık ve samimî konuşmalar; Kuvvetli, fakat diktatör değilim; Doktrin ve yönünü ortaya koymak lâzım..

Roman; Şiir, Deneme:

Falih Rıfkı ATAY: *İnanç.* İstanbul 1965 Tifduruk M. 160 S. 5 lira. (Çeşitli yazılar.)

Ethem İzzet BENİCE: *Adsız Şehit.* Roman. İstanbul 1965 İnkilâp ve Aka Kitabevleri. 238 S. 750 kuruş.

Kemal Tahir (DEMİR): *Yorgun Savaşçı.* Roman. İstanbul 1965 Remzi Kitabevi. 480. S. 10 lira. "Yeni Türk Yazarları Serisi: 30"

Nazım Hikmet (RAN): *Kurtuluş Savaşı Destanı.* İstanbul 1965 Yön Yayınları. 75 S. 10 lira. "Memleketimin İnsan Manzaralarından"

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

Hazırlıyan: Agâh Sırrı LEVEND

Fiatı 3 lira

DİL DEVRİMİNDEN BU YANA

DÜZYAZI ÖRNEKLERİ

Fiyatı : 10 Lira

Yabancı Gözüyle Atatürk

HALİFELİĞİN CAN ÇEKİŞMESİ

HERBERT MELZIG

Cumhuriyeti ilân eden 101 pare top, Halife'nin, Osmanlı devlet büyüklerinin, müşir ve paşaların kurdukları planlardan korkuyla başlarını kaldırmalarına yol açmış, o 'yüce halifelik makamı'nı temellerinden sarsmış. Doğu'nun kara ve denizlerine vuran yankısı ise İslâm dünyasını, Gazi'nin zeki, ileri görüşlü politikasıyla daldırmış olduğu 'nisyan uykusu'ndan uyandırmıştı. Yalnız İstanbul basınında değil, dört bir yanda gürültüler başladı; Doğu'nun her yerinde, Atatürk'ün halifeliği kaldırmaya gerçekten kararlı olduğu hayretle görülüyordu.

Hintli Müslümanlar, dünya savaşı'nda Osmanlı topraklarında İngilizlerle beraber Türklere karşı savaştıklarına iş işten geçtikten sonra pişman olmuşlar, elde edilmesinde kendilerinin de payı bulunan zaferin, halifeliğin dağılmasına ve son İslâm imparatorluğunun çökmesine yol açtığını görerek dehşete kapılmışlardı. Ateşkes anlaşmasından sonra gözler açılmış ve 70 milyon Hintli müslüman, savaş bitiminde bütün Doğu ülkelerinde Avrupa hegemonyasına karşı beliren başkaldırı hareketine katılmıştı. Çok geçmeden Mahatma Gandhi ile birlikte İngiliz egemenliğine karşı bir savaş cephesi kurulmuş ve Türk dindaşlarının Anadolu'da Yunanlılara ve müttefiklere karşı nasıl bir ölüm kalım savaşına giriştiklerini görünce, binlerce Hintli müslüman Afganistan yoluyla Türklerin yardımına koşmuştu. Hintli Müslümanlar, Arap ulusçularına, İslâm dayanışmasına ihanet etmiş kimseler olarak bakıyorlardı ve bu yüzden, Atatürk'ün Arapların ulusal bağımsızlıklarını eksiksiz bir olgu olarak kabullenmesi ve Osmanlı devletinin bu eski uyruğuna, Türklerin birleşiklerle savaşta baş vurdukları aynı hakkı teslim etmesi karşısında şaşırmışlardı. Halifeliği Müslümanlık dışı güçlerin onur kırıcı köleliğinden kurtarmak için canını dişine takan Atatürk'e ve arkadaşlarına yardım etmek istiyorlardı. Gerek Halife ve gerekse Atatürk'e aynı ölçüde sevgi duyuyorlar, Türkiye'de olup bitenlerin sadece bir ihtilâl ve bir cumhuriyetin kuruluşuna hazırlık olduğu görüşünü kabule yanaşmıyorlardı.

70 milyon Hint Müslümanı ne pahasına olursa olsun halifeliği kurtarmak niyetindeydi ve bu akım, Gandhi'nin önderlik ettiği ulusal Hint kurtuluş hareketiyle bir arada o kadar tehlikeli bir durum almıştı ki, İngiliz devlet

adamları ciddî olarak halifelik sorunuyla uğraşmak zorunda kaldılar. Genel Vali'nin 1920'de Londra'ya gitmesine müsaade ettiği Hint delegasyonu, İngiltere'nin halifeliğin korunmasına hangi koşullar altında rıza göstereceğinden habersizdi. Hint Müslümanları, Londra'da Llyold George'a şikâyetlerini anlattılar ve barış anlaşması, halifeliğin korunmasını garantileyen koşulları içermediği takdirde, hiç bir Müslümanın bu anlaşmayı, ruhunun ebedi selâmetini tehlikeye atmaksızın kabullenemeyeceğini söylediler. Ama bu, her iki 'kutsal kent Mekke ile Medine'den el çektirten Sevr antlaşmasını Halife'ye imzalatmaktan alıkoymadı İngiltere'yi. Oysa Halife'nin 'Hadim–ül–Harameyn' (Mekke ile Medine'nin kulu) olması, İslâm görüşüne göre, halifeliğin vazgeçilmez bir koşuluydu.

İngiltere'den olduğu kadar, Hint Müslümanları, Atatürk'ten de gerçek amaçlarının ne olduğuyla ilgili bir açıklama bekleyemezlerdi. Öyleyken Türklerin kendi kuru canları ve anayurtları uğrunda savaştıklarını ve bu savaşta, dünya yüzündeki 300 milyon Müslümanın ruh esenliğiyle ilgilenecek durumda olmadıklarını göremeyecek kadar da gözleri bağlı değildi. Atatürk, Arap illeri üzerindeki Türk haklarından kesinlikle vazgeçmiş, bunu da yalnız, eldeki bütün güçleri Anadolu'nun savunulması ve kurtarılması uğrunda bir araya toplamak için değil, aynı zamanda, Arapların özgürlük savaşıyla koflaşmış bu haklar üzerinde herhangi bir diretiş, Türklerin bağımsızlık savaşını o yüce tinsel heyecanından yoksun bırakacağı için yapmıştır. Zaferi kazanıp da Arapları yeniden Türk egemenliği altına almak gibi gizli bir niyetle Türk ulusunu başındaki sömürgecilerden kurtarmak istemiyordu Atatürk. Halifenin avukatlığını yapan Hint Müslümanları, Arapların eski İslâm dayanışma ülküsüne sırt çevirmiş oldukları gerçeğini acaba neden görmezlikten geliyorlardı? Dünya Savaşı koptuğunda bütün Müslümanlardan Halife safında savaşmak üzere sadece Sünusî Şeyhi'yle Sana İmamı'nın silâha sarıldığını, oysa Vahabiler'in önderi Abdülâziz İbn Suud'un kendi biatını hükümsüz ilân ederek İngiliz–Hint birlikleri Osmanlı topraklarına girer girmez İngiliz–Hint hükümetiyle bir anlaşma imzaladığını, Halife avukatlarının Türklerden unutmalarını istemelerinde gizli bir siyasal niyet seziyordu Gazi ve bunda da haklı değil miydi? Ne yani, Türkler, haldeki olaylar karşısında her iki gözlerini yumsunlar ve Hicaz Emiri Hüseyin'le Mısır Kıralı Fuad'ın İstanbul'daki Halife'nin egemenliğini umursamayarak 'melik' ünvanını almaları gerçeğini görmesinler miydi?

Görevinden uzaklaştırılan Halife ve Padişah VI. Sultan Mehmed, Mekke'de aynı Kral Hüseyin'e sığınmış, ama oradan İslâm dünyasına yönelttiği hiç bir yankı yapmamıştı. Bir Osmanlı halifesi ve padişahının görevinden uzaklaştırılması öyle olağanüstü bir olay değildi. Daha halifeliğin ilk zamanlarında, Suriye ve Horasan orduları tarafından İslâm topluluğuna zorla yeni halife sülâleleri kabul ettirilmişti. Osmanlı İmparatorluğunun tarihi de padişah ve halifeleri tahtından ve canından edip yerlerine yenilerini geçiren saray

ayaklanmalarıyla doludur. Güç kuvveti ele geçiren gruplar, Şeyhülislâm'ın gerekli fetvasını da alıyor, bu arada, kutsal din yasası şeriat da saçma yorumlara konu oluyordu. Yani Ankara'daki Büyük Millet Meclisi, 'çözücü ve bağlayıcı' bir rolle ortaya çıkmakta yerden göğe kadar haklıydı, çünkü Müslüman olmayan bir düşman dünyaya karşı kahramanca bir savaşa girişmemiş miydi? Halifeliğin savunucuları, Abdülmecid'in halifeliğe getirilmesiyle biraz yatışır gibi oldular. Hint Halifelik Kongresi, Büyük Millet Meclisi'nden yalnız, yeni halifenin nüfuz ve itibarının şeriat'ın buyurduğu gibi muhafaza edilmesini rica etti, bütün İslâm dünyasına danışmadan bu konuda kesin kararlar alınmaması dileğinde bulundu.

29 ekim 1923'de Cumhuriyetin ilânı İslâm dünyasına öğretti ki, Atatürk, bundan böyle halifelik sorunuyla uğraşmayı İslâm dünyasına bırakarak halifelik kördüğümünü çözmeyi kesinlikle aklına koymuş bulunuyordu; eğer halifeliği kaldırmamış olsaydı, bu, dünyanın o zamanki durumunda Türk ulusunun bağımsızlığı için sürekli bir tehdit olarak kalacaktı. Bunun üzerine, halifeliği kurtarmak söz konusu olduğunda kıllarını kıpırdatmamış, Türkiye ve Doğu'da bulunan kimseler yaygarayı kopardılar. Atatürk'ü, kendilerini aldatmış olmakla suçladılar, özgürlük savaşı sırasındaki yardımlarına şimdi böyle bir nankörlükle karşılıkta bulunduğunu, Türkiye ve İslâm dünyası için felâketli sonuçları hiç de kestirilemeyecek gibi olan bir gelişmeden sorumlu olacağını söylediler. Birleşikler bıçağı Türkiye'nin gırtlağına dayadıklarında kıllarını kıpırdatmamış olan ayni politikacı ve yobazlar, 'Halifelik tehlikede!' diye bağırıp çağırmaya başladılar. Din perdesi arkasında saklananlar, halifelik ortadan kalkınca dibi boylamaktan korkan, eski düzenin çıkarcı kimseleriydi şimdi.

Dünyasal güçten yoksun bir halifeliğin bir hiç olduğunun anlaşılması, işi daha da çabuklaştırmıştı. Gerek İstanbul basını tarafından girişilen, gerekse 'Hint Ulema Cemiyeti' nin bir halifelik kongresinin toplantıya çağrılmasıyla ilgili kararının önayak olduğu, halifeliği korumak uğrundaki bütün çabalar, Atatürk'ü ilk uygun fırsatta, kafasına koyduğu şeyi gerçekleştirmekten bir an için bile duraksatmadı. Kasım ayında, İsmailiye Mezhebinin başı Aga Han, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Başbakanı İsmet Paşa'ya bir mektup yazdı. Hint Müslümanları önderinin Atatürk üzerinde tinsel bir baskı denemesi oluşturan bu mektubu, hemen aynı zamanda İstanbul basınına da yollanmış bulunuyordu. Daha İsmet Paşa mektupla ilgilenmeye fırsat bulamadan, İstanbul basını mektubun Türkçe çevirisini yayınladı. Bu, mektubun İngiliz Elçiliğinde yazılmış olduğu kuşkusunun doğmasına yol açtı. Her ne olursa olsun, mektubun içindekiler ve onun izlediği amaç, İngiliz Doğu politikasının yüksek çıkarlarıyla uygunluk halindeydi ve halifeliğin yalnız tutuculuk ve muhalefetin merkezi değil, aynı zamanda İngiliz politikasının da umut kapısı olduğu üzerinde en ufak bir şüphe bırakmadı Atatürk'te. 300 milyon Müslümanın ebedî ruh selâmetini sağlamada ne gibi bir çıkarı olabilirdi İngiltere'-

nin? Doğu tarihinde cinayet ve hançerle yüzyıllar boyu uğursuz bir rol oynamış bulunan Şiilik mezhebinin önderi Aga Han'ın, Doğu'yu baştan başa saran yeni hayat akımlarını politik alandan dine aktarmaya çalışmakla, İngiltere'nin Hindistan ve Doğu'daki egemenliğine hizmet ettiğini açıkça görebilmek için öyle büyük bir keskin görüşlülük gerekli değildi. Aga Han, Hint Müslümanlarının özgürlük hareketlerine karşı komuş, Hindularla Müslümanlar arasında ortak bir cephe kurulmasını önlemek için milyonlarca taraftarı üzerindeki dinî nüfuzunu seferber etmişti. Mahatma'nın, Bombay rıhtımında dokuz pare topla selâmlanan bu muhalifi, bu mektupta, Türk ulusu kurucusunun torunu halifeliği elinde bulundurduğu takdirde, Türkiye'ye İslâm ulusları arasında hâkim bir yer sağlayacağını ileri sürerek Türk aydınlarına yaranmaya ve onları Ankara hükümetine karşı kışkırtmaya çalışıyor, Türkiye'deki yeni düşünsel akımı zekice hesaplayarak Osmanlı hanedanlığının kurucusu için 'Türk ulusunun kurucusu' adını kullanıyordu. Ama Türk halkının karşı karşıya bulunduğu büyük sorunun yalınkat anlamı, Halife'yi cemaate bağlayan mistik bağın İslâm dünyasında anlaşmazlıklar ve huzursuzluklara yol açmadan koparılmayacağına ilişkin o kapalı tehditle daha karışık bir duruma sokulmak isteniyordu. "Müslümanlık dünyada büyük, tinsel bir güç olarak yerini korumayı diliyorsa, Halife'nin mevkii ve payesinin, Roma kilisesi başındaki Papa'nınkinden asla daha aşağı olmaması gerekir". Halife'nin dünyasal gücünü yitirip, öyleyken krallar ve baştakiler tarafından paye tevcihi için kendisine baş vurulduğu zamanları hatırlatarak, Aga Han halifelik sorununun can noktasına dokunmuş oluyordu : O zamanlar Halife, en güçlü kimse onun elinde siyasal bir alet durumuna düşmüştü. Acaba şimdi Müslümanların yeni Papa'sı kimin nüfuzu altına girecekti? Aga Han bu soruyu cevaplandırmaktan kaçıyor ve kendisinin sapkınlık yoluna sapmış bir Şiî olarak, Sünnilik Mezhebinin önderi Halife tarafından bulunduğu mevkie getirilmediğini, yabancı bir kuvvet tarafından yönetilen bir ulusun temsilcisi olduğunu, siyasal nüfuzunu İngiliz soyluluk unvanlarıyla dinsel ününe borçlu olduğunu unutuyordu. Mektubunda 'Cumhuriyet' sözcüğünü kullanmaktan sakınıyor, Türk Anayasası'nın değiştirilmesi ve genişletilmesinden hiç haberi yokmuş gibi yaparak, ne Millet Meclisi'nin, ne de onun başkanı Atatürk'ün, tinsel bir gücün kaybolup gitmesine seyirci kalamayacağını, bu gücün de işte Halife'nin prestijinin azaltılması ya da onun Türkiye'nin siyasal bünyesinden kapı dışarı edilmesiyle kaybolup gideceğini belirtmeye kadar vardırıyordu işi.

Atatürk, Türk ulusunun bu gibi yanıltıcı sözlerle daha fazla uyutulmasına müsaade etmek niyetinde değildi. Türklerin özgürlük savaşı açıkça ortaya koymuştu ki, daha yüksek tinsel güç, Halife sülâlesinde değil, ulusun kendisindeydi. Gazi, Aga Han ve diğer halifelik avukatlarının oynadıkları oyunun iç yüzünü görüyordu. Aga Han'ın mektubu, İstanbul basınının eskisinden daha sıkı bir sansür altına alınmasından başka bir sonuca yol açmamış,

bu mektup yüzünden İngiltere'yle Türkiye arasındaki diplomatik ilişkiler nerdeyse kesilecek gibi olmuştu. Hani Atatürk'ün, Aga Han'ın öne sürdüğü kanıtları pek önemsediği yoktu, ama işte İngiliz boyunduruğu altındaki bir kimsenin Türkiye'nin iç işlerine karışmaya yeltenmesine işitilmedik bir şey gözüyle bakıyordu. Zaten mektuptan önce de Halife'nin günleri sayılıydı, şimdi ise halifeliği ortadan kaldırıp devlet işleriyle dini de birbirinden ayırmak gerektiği anlaşılmış bulunuyordu. Ne kadar acı ve ıstıraplara mal olsa da, yüzyıllık bağlar kesilip atılmak zorundaydı. İnsanlığın vicdanında ezelî bir dikendir zaten: Henüz oluşmakta olan'ın hakkı kaba kuvvete dayanılarak savunulur ve can çekişme durumundaki gücünü doldurmuş olan'ı öbür dünyaya yollamak için yeni düşüncelerin gücüne yardımcı olmak gerekir hep. Böylece, halifelik sorunu üzerinde daha fazla tartışmanın, henüz aşırı yönler arasında bocalamakta olan halkı zamanın koşulları üzerinde yanlış görüşlere götürme tehlikesinin varoluşu, Atatürk'ü halifeliğin can çekişmesini çabuklaştırmaya sürükledi. Yoksa bu can çekişme daha yıllarca sürebilir ve sonunda Türk ulusu da halifelikle birlikte mahvolup gidebilirdi. Osmanlı İmparatorluğunun tarihi, bir dersti bunun için. Mustafa Kemal Türk ulusunun alınyazısını değiştirdi.

İsmet Paşa 1924 aralığında Atatürk'ü telgrafla, Halife'nin başsekreteriyle yaptığı görüşmeden haberdar etti, sekreterin 'halifenin bütçesi'nin yetersiz olduğunu söylediğini ve yeniden ödenek istenildiğini bildirdi. Atatürk cevap olarak, halife'nin, özel, hele resmî hayatında atalarının, yani padişahların sistemine özenir göründüğünü, cuma törenlerinin, yabancı devletlerle ilişkilerinin, bu devletlere memurlar yollamasının, o debdebeyle sokağa çıkmalarının, saraydaki yaşayışının ve orada emekliye ayrılan subayları kabul ederek onların yakınmalarını dinlemesi ve kendi gözyaşlarını onların gözyaşlarına karıştırmasının bunun için örnekler olduğunu, Halife'nin, Türk Cumhuriyeti'ne karşı durumunu gözden geçirirken, halifeliğin ve halife olarak kendisinin İngiliz krallığı ve Hint Müslümanlarına karşı durumunu karşılaştırmada bir ölçü olarak alması gerektiğini bildirdi. Mustafa Kemal, halifeliği, Türk halkından çözülüp ayrılmış ve tarihsel bir anı olarak gördüğünü saklamıyordu. Ama İslâm dünyasının ve Türk halkının bir kısmı henüz aradaki bağı kesip atmamıştı, onun için de bu bağı, halife sadece bir iplik parçasında asılı kalana kadar gevşemeye bırakıyordu. Gerçi dışarıya karşı pek görünmüyordu bu; ama Atatürk'ün davranışı, Halife'deki, 'mutlakiyet güneşini yeniden ufukta parıldar görme' umudunun pek yakında suya düşeceğini belli ediyordu.

1924 şubatı ortalarında, Gazi, İzmir'deki manevra sırasında, İsmet Paşa, Fevzi Paşa ve Kâzım Paşa'yla birlikte, halifeliğe ve dinin devlet işlerindeki nüfuzuna bir son verecek olan yasayı martın ilk günlerinde Büyük Millet Meclisi'ne getirmeye karar verdi. İzmir'de gazetecilere, 'Cumhuriyet yönetimi'nin bütün gerekçelerinin yerine getirileceğini bildirdi ve manevra

sonunda "Cumhuriyetimiz sadece halkın iradesine ve ordunun kahramanlığına saygı duymaktadır." sözleriyle biten bir söylev verdi.

Bütçe görüşmeleri sırasında halk partisinden bir grup, hanedanlık mensuplarının aylıkları sorunu konuşulurken bir çıkışta bulunarak, yaptığı açıklamalarla ilerdeki büyük tartışma zeminini hazırladı. Ve bu tartışma başlamadan önce, 1 mart tarihli yıllık konuşmasında Atatürk, Müslümanlık inancının yeniden dirilmesinin ancak onun, yüzyılların alışkanlığıyla içerisine yuvarlandığı siyasal bir alet durumundan kurtulmasına bağlı olduğunu söyledi. 3 mart tarihinde de Büyük Millet Meclisi, halifeliğin kaldırılması ve Osmanlı hanedanının Türkiye topraklarının dışına çıkarılması, ayrıca Din işleriyle Evkaf bakanlıklarının ve Kurmay bakanlığının kaldırılmasına ilişkin yasaları kabul etti. Son anda bazı kimseler Atatürk'e halifelik görevini üzerine alması teklifinde bulunmuşlar, ama Atatürk ne bir anlamı, ne de bir varoluş olanağı olmayan hayalî bir rolü üzerine almaya yanaşmamış, Osmanlı halifeliği de böylece tarihe karışmıştı.

3 martı 4 marta bağlayan gece son halife Abdülmecid Efendi bir oğlu, bir kızı ve iki karısıyla İstanbul'dan ayrıldı ve 7 mart'ta İsviçre'de Territet kentine geldi. İsviçre'deki sığınağından İslâm dünyasına yönelttiği çağrının, İsviçre merkezî hükümetinin bir protestosundan başka bir yankısı olmadı. Böylelikle çok geçmeden unutulup gitmeye ve oğlu, Halife'nin kızıyla evlenmiş olan Haydarabad Nizamı'nın kendisine bağladığı birkaç yüz sterlinlik yıllık gelirle yaşamağa başladı. Osmanlı hanedanının doğuşu ne kadar parlak olmuşsa, o kadar da basit bir tarzda sönüp gitmişti.

(*Kamâl Atatürk*, Societäts Verlag, Frankfurt a. M. 1937, s. 241–252)

Çeviren : **Kâmuran ŞİPAL**

DÜŞÜNCE DEVRİMİ

GEORGES DUHAMEL

Yeni Türkiye'nin, içinden çıkmış olduğu devrim, her şeyden önce büyük bir insanın yapıtıdır. Bu insan, kendisine yürekten bağlı arkadaşlarınca desteklendi ve bu, çok iyi sonuç verdi. Bu insan, bütün bir ulusun hayranlık ve güveniyle ileri atılıp başkaldırdı, başarısının asıl nedeni de buradadır işte. Bu insanın yüzünün yalıtılmış değil de, geniş bir yalnızlık ve ışık çemberiyle çevrilmiş olduğunu söylüyorsam, yalnız siyasal ve toplumsal değil,

aynı zamanda töresel ve düşünsel ve sonuçta felsefesel ve dinsel olan şaşırtıcı devrimin programını kendisinin, evet âdeta yalnız kendisinin yapmış olmasındandır. Bu devrim ulusal bir devrim oldu, ulusal olarak da kalmaktadır. Türkiye öbür uluslar arasında, örneğin yeni rejimini Arap devletlerine benimsetmek amacıyla, hiç bir propagandaya girişmedi. Yeni dengesinin dayandığı ilkeleri bir din haline getirmeye kalkışmadı. Bugün dünyanın en barışçı uluslarından biridir O; ve eğer hâlâ güçlü bir ordu besliyorsa, tehlikeli komşulara karşı mevcut dengesini koruyabilmek içindir. Bu bilgece tedbirlilik sayesinde, uyduluk gibi acı bir duruma düşmemiş iki ülkeden biri olabilmiştir, ikincisi de Finlandiya'dır bunların.

Kendisine haklı olarak Atatürk, yani Türklerin Ata'sı denen Mustafa Kemal, girişim ve umutlarının gürültüsüyle ortalığı velveleye vermeden çalıştı. Dünyanın, insana şaşkınlık veren bu yapıt hakkında pek az şey bilişi de herhalde bundandır.

Bu yapıt, İngiliz, Fransız ya da Rus devrimcilerinin yapıtına hiç bir bakımdan benzetilemez. Bu ülkelerden hiç biri, dile, yazıya dokunabilmeyi akıllarının kıyısından geçirememiştir örneğin. Ne Cromwell, ne Robespièrre ne Lenin ve arkasından gelenler, önderlik ettikleri ulusu, bilim felsefesi, düşünce yöntemi, kısacası alınyazısı değiştirme yoluna götürmeye kalkışamamışlardır.

Tümevarımcı yöntemi, teknik girişimlerin temel yöntemi olarak benimsemiş olmak basit bir düşünce değildir. Japonlar da bunu yapmışlar; baştan iyice düşünüp taşınmış sonunda da kârlı çıkmışlardır bundan. İçinde bulunduğumuz yüzyılda, aşağı yukarı bütün uluslar, sanıldığı gibi pek de ezoterik olmayan şu batı uygarlığına ayak uydurmak için belirli çabalar göstermişlerdir. Yeter bir çaba ve gerekli yetenek gösterebiliyorsa, isteyen bunu öğrenebiliyor. Bu yeteneklerin ilki, bizim batı betiklerinde söylendiği gibi, meraktır. Birçok uluslar, batı dehâsının yarattığı araçları kullanmaya razı oluyorlar, ama bu dehâyı küçümsemekten geri kalmıyorlar; ondan daha çok yararlar sağlamanın ustaca yolu bu değildir. Türkiye, Mustafa Kemal'in itmesiyle, kendisine yalnız becerikli işçiler değil, aynı zamanda mühendis ve teknisyenlerin de gerekli olduğunu anladı; ama şunu da iyice hissetti ki, teknisyen ne denli becerikli olursa olsun merdivenin ancak sondan bir önceki basamağında yer alır ve uygulayıcıları sağladıktan sonra, işler ancak, bilim filozoflarının, yöntem kurucularının sözlerine uyularak yapılmak gerekir.

Bütün insanlığın içinde çırpındığı uygarlık bunalımının karşımıza çıkardığı en ciddî sorun, modern bilimin sağladığı güçlü araçların kullanılması sorunudur. Ne mutlu Türkiye'ye ki, bugün için bunun mutlu döneminde, tarlalar ve fabrikalar için gerekli araçları yapma, iş döndürecek seçkinleri yetiştirme döneminde bulunmaktadır henüz. Eğer bu çok yetenekli, iyi yola sokulmuş, gürbüz ve sağlam ulus, çabalarını barış, dolayısıyla özgürlük yo-

lunda harcamayı başarırsa, ilerde, insan toplumlarına iyi bir ders vermiş olacağına inanıyorum. Benim burada pek bel bağlayarak ileri sürdüğüm dileklerin, olaylarla yerine getirilip getirilmediğini torunlarımız göreceklerdir.

Kemal'in tasarladığı düşünce ihtilâli, zaten gerekliydi diye, bazı batılıların basit bulabilecekleri bir devrimi içine alıyordu. Gözlemci, çok gezip dolaşmış biriyse, bu utkuya ulaşabilmek için nasıl bir enerjinin harcanması gerektiğini görüp değerlendirmekten uzak kalmıyor zaten.

Bütün Akdeniz ülkeleri gibi, Türkiye de Avrupa'ya bağlıdır. Eski çağlardan beri, Türkiye, batı uygarlık tarihinde büyük bir rol oynamıştır. Batı ülkeleriyle birlikte, bu uygarlığın yapıtını izlemeye hazırlamalıdır kendini öyleyse. Yalnız teknisyenler, ikinci derecede bilim adamları değil, benim yöntem kurucusu, bilim filozofları dediğim kimseleri de yetiştirmesi gerekir anlamınadır bu. Bu soycul iş içinse, yeterince donatılmıştır Türkiye.

(*La Türquie Nouvelle, Puissance d'Occident.* S. 24–27; 57)

Çeviren: **Tahsin SARAÇ**

KEMAL ATATÜRK

HANNS FROEMGEN

Dizginleri tutulamayan bir istek ve erke (enerji) ile MUSTAFA KEMAL, geçici bir diktatörlüğe dayanarak eserinin başına geçiyor. Ayağıyla Doğu'nun bütün çakıllarını yolundan süpürüyor. Sonra da boşalan devlet örgütüne uygarlığı, bitmiş bir şey gibi, sonuçlarıyla, tam bir bütün olarak, iyi işleyen bir makine gibi sokuyor: Bu öyle bir ödev ki, matematikçi KEMAL'i, savaşın bütün cebir sorunlarından daha çok çekiyor. Onun getirdiği uygarlık, geçmişin, gelişim sorunlarının çamuru ile yüklü olmayan tam bir uygarlıktır.

Türk halkı, Ortaçağdan, yirminci yüzyılın tam ortasına atlayacak, öteki ulusları bir boy daha aşacaktır. Amerika olayı, bir kez daha yenilenecektir. Ama MUSTAFA KEMAL, kendisini, çıplak Amerikanizmden koruyacak ölçüde uslu idi. Uygarlık, eğer temeli doldurulmuşsa, ruhun, halkın canlı güçleriyle kanamamışsa, mekanik, ölü, katı bir şey gibi kalır. Devrimci yaratıcılık olayında da, özellikle Türk olan bir şeyin çıkması gerekiyordu.

Türklerin ulusal güçlerini uyandırma, canlandırma, uygarca kurma ile el ele gidecek, en eski geçmişin ruh ve düşünüşleri, doğu baygınlığı henüz gücünü ve yumuşaklığını katılaştırmadan yeniden canlanacaktır.

Bozkurt simgesi, Türkün günlük yaşamına giriyor. Türklerin mektup pullarında görünüyor. Dil, Arabın, Acemin dillerinden arılanıyor. Türkiye'de artık yalnızca Türkçe konuşuluyor. MUSTAFA KEMAL'in kendisi dilci oluyor; geceler boyunca çalışıyor; eski, arı Türkçe sözcükleri, unutulmuş alışkanlıkları araştırıyor. Yasa yasayı kovalıyor; yaşama ulusal, içten öz temel sağlamak üzere çıkıyor.

MUSTAFA KEMAL devrimci oluyor; gözünden hiç bir şey kaçmıyor. Dışa olduğu gibi, öze ve temel sağlayacak olana, derine hep aynı titizlikle bakıyor.

Uygarlık emirle olmuyor. Bunun için insanın önceden içini hazırlaması gerekiyor.

Gene işte MUSTAFA KEMAL, kendisine bir kez daha utku sağlamış olan o karşı konulmaz güçleri: söz ile düşünceyi yola çıkarıyor.

(*Kemal Atatürk, Soldat und Führer* adlı eserden 1935 s. 212–214)

Çeviren: **Melâhat ÖZGÜ**

BİR ULUSUN YENİLEŞTİRİLMESİ

ALBERT SARRAUT

Fransız elçisi olarak Türkiye'de geçirdiğim günler, yaşantımın en güzel anılarından biri olmuştur. Özellikle gezici bir meslek gereği, aşağı yukarı bütün kıtalarda kendisini en güzel görünümler karşısında bulmuş bir kişinin ağzında daha belirli bir önem kazanır bu sözler.

Bir halkın yenileştirilmesinden daha güzel şey yoktur yeryüzünde. 1925'te, o günler Angora denen Ankara'da buna tanık oldum ben, coşkun bir hayranlık duygusu içinde. Bu betiğin girişinde, bu tanıklığı belirtmekle mutluyum.

Bu sözleri, coşkuları kendilerine, İstanbul'da can veren Türkiye'yi Ankara'da yeniden kurduran bütün kararlı, yürekli, ileriyi görebilen direngen yurtseverlere sunuyorum. Ama her şeyden önce ve özellikle, halkı uyandıran, devleti kuran, dirilip yenileşme gibi erkekçe düşüncesini ülkesine aşılayabilmek için, süel önder kahramanlığıyla politika dehasını kendisinde birleştirmiş olan eşsiz yaratıcı Mustafa Kemal'edir bu sungu.

Mustafa Kemal'in Cumhuriyeti, Avrupa devletleriyle, Abdülhamid imparatorluğunun kurmuş olduğu ilişkileri kuramaz ve hiç kurmak istemez. Türkiye'de, Avrupalıları Türklerden daha güçlü kılan kapütülasyonlar rejimi denen

rejim ortadan kalkmıştır ve bir daha geri gelmeyecektir. Bu kapütülasyonlarla birlikte Türkiye üzerinde gerçek bir vesayet kuran, ama Ankara'nın çekilmez şeyler olarak gördüğü malî ve iktisadî ayrıcalıklar da ortadan kalkmıştır. Bugünkü Türkler egemenliklerini çok pahalı bir bedelle elde etmişlerdir ve buna el sürülemeyeceğini herkese bildirmektedirler.

Ve ben, hem bir seyirci hem bir oyuncu olarak, Ankara'da, yine Avrupa kıtasına doğru yönelmiş bir Türk ulusal duygusunun yeniden doğuşuna katılmış olmakla mutluyum.

Türk yurtseverliğinin gerçekleştirmeğe çalıştığı ulusal yenileşme çabasındaki yücelik ve soyluluğu kavrayıp buna saygı göstermesini bilecek herkes, bir dostluğun, kendisine doğru açılmış dolambaçsız ve güvenilir yolunu kolaylıkla bulacaktır, bu dostlukla, ona gerçekten bel bağlamışlar için, hiç bir hayınlık, hiçbir umut kırıklığı yer almaz.

(Jean Deny ve René Marchand, *Yeni Türkiye*. Önsöz S. 2–5)

Çeviren: **Tahsin SARAÇ**

HAYRAN OLUNACAK BİR KAHRAMAN

ALBERT SARRAUT

Türk yurtseverliğini kamçılayıp direnmeyi örgütleyerek, hemen hemen yoktan ordular yaratıp bunlara yaraşık önderler seçerek, Yunan saldırganını bozguna uğratıp onu Sakarya'da ezerek, böylece ulusal egemenliği elde edip sonunda karşı koyduğu Sevr anlaşmasında ülkesini parçalamış olan birleşiklerden Türkiye'ye istediği bütün tinsel ve siyasal doyumluluğu veren 1922 Lozan anlaşmasını koparmış büyük kahraman, kurtarıcı, ünlü asker, birinci sınıf devlet adamı Mustafa Kemal gelip onu kurtarmak için şahlanmış olmasaydı, bozgunla yıkıma uğramış, birleşiklerin utkusundan sonra 1920 Sevr anlaşmasında belirtilen bir parçalanmayla karşı karşıya kalmış, 1922'de üzerine Yunan ordularını saldırtan İngiliz yağılığından yakasını kurtaramamış Türkiye, batıp giderdi kuşkusuz.

Utkusunu sağladıktan sonra, ülkesinin özlemlerini doyurmak, onu modern bir gelişmenin değişiklikleriyle çekinmeden yenileştirmek için, büyük bir güç, bilinç ve uyanıklıkla işe koyuldu, Mustafa Kemal, İşte Herriot Fransa'nın sevgilerini götürerek, bu yeniden doğuşa tanık olmamı istiyordu benden...

...Ama ben de, evet özellikle bende de, bu Türk devrimini ve bu devrimin o eski Osmanlı ülkesine getirdiği değişikliklerin dâhi sanatçısını yakından görmek gibi bir hoş merak vardı.

Bütün ufku aydınlatan o dağ ateşleri gibi, O'nun Anadolu yaylasının karanlık gecesinde tutuşturmuş olduğu o yenileşme deviniminin genişlik ve özgünlüğünü belirterek, bu büyük Mustafa Kemal'in büyüleyici fizyonomisini betimleyen sıcak ve tatlı sesini duyuyordum Herriot'nun. Bu insanı tanımak, yakınına varmak, kendisinin ve yapıtının büyüklüğünü ölçmek, tüm ulusunun ona karşı gösterdiği sonsuz hayranlığı nasıl hakettiğini öğrenmek istiyordum...

Bakışlarımı ünlü Gazi'nin boyu ve çizgileri üzerinde topladım; bu seri bakış, birdenbire, bu insan'ın ulusu üzerindeki büyük etkisinin, onu dâhi bir sivil yönetici ve komutan yapan eşsiz düşünsel değerinin gizini açıkladı bana.

Uzun boyu, süssüz subay ceketi içindeki çevik ve güçlü gövdesiyle, jest ve duruşun doğal soyluluğu vardı kendisinde. Büyük, yoğun bir zekâ ve düşüncede canlandığı duyulan geniş, hafif kırışık alnında okunuyordu düşüncesinin gücü. Ama asıl harika (deyimde abartma yok) çelik şimşekler ve tatlı ışıklarla, çekici bir büyü ve kendine sonsuz güveni gösteren yıldırımların bir gidip bir geldiği bakışlarındadır. Bu keskin, araştırıcı ve ruha işleyen bakış, dibine varılmaz bir derinliktedir. Hem kendine çeker, hem korkutur bu bakış sizi. Gazi'nin gülüşü, tunçlaşmış kusursuz çehresini bir gençlik sevimliliğiyle aydınlattığında, hemen silinip gider bu korku içinizden...

...Eğer Avrupa, yanlış adımlarının şaşkınlığıyla, onu, kendisine kucak açmakta olan bir Asya'ya doğru yönelmeğe zorlarsa, bunu yapmaktan çekinmeyecektir O. Ama, ilke olarak, kendisi bunu istememektedir. Düşünce düzeni, batı ekini ve liberalizminden geniş ölçüde etkilenmiş bulunuyor. Batıya karşı Asya'dan gelecek saldırıların başı olmak istemiyor kendisi. Sevdiği, beğendiği, ama Türk sorununun haklılığını anlamamasına üzüldüğü bir Avrupa'nın uygarlığı üstüne çullanacak bu dalgalara elinden geldiğince karşı koymağa çalışacaktır.

Bayanlar, baylar, işte size Gazi'nin, bizim batı dünyamıza yaptığı eşsiz büyük hizmet; bu duygulandırıcı konu üzerinde belgelerim arttıkça, bu büyük devlet adamına, bu çok büyük insana, Gazi'ye karşı hayranlığım artıyor.

Kasıtlı engellemelerle karşılansa bile, elçiliğim süresince Quai d'Orsay'de, durmadan bu tezi, bu düşünceyi savunacağım ben.

(*Mon Ambassade en Turquie.* Paris 1953, s. 6, 7, 9, 12)

Çeviren: **Tahsin SARAÇ**

TÜRK DİLİ

EDMUND SCHOPEN

Her türlü kültürün kaynağı dildir, kafa ve ruhdur. Düşünceleri bir biçime sokar dil. 22 günlük Sakarya Savaşı'ndan sonra, Ankara'da, Eğitim Kurultayının toplanmasının bir niteliği vardı. Gazi, İstiklâl Savaşı'nı sonuçlandırdıktan sonra, dostlarının çevresinde soruları şöyle yanıtladı:

En büyük dileğim, Milli Eğitim Bakanı olarak ulusal eğitimin kalkınmasına yararlı olmaktır.

Anadolu devletinin ulusal varlığını göstermesine Türk tansığı (mucizesi) deniyorsa, bu deyimi, aynı ve daha büyük bir hakla, Arap-İslâm yabancılaşmasına karşı yapılan kültür alanında özgürlük savaşı için kullandığımızda, Türk dilinin kurtuluşu, hiç kuşkusuz, üçüncü Türk tansığı olur.

Türk dili, binlerce yıl boyunca, Arap alfabesinin dar çelik giysisi içine sıkıştırılmıştı. Sekiz, dokuz sesli harfine karşı (a, e, i, ı, o ö u, ü, y) Arap alfabesinin yalnızca üç sesli harfi var (au, ve, u,). Demek ki canlı halk dili, Arabın sesli harfleriyle doğru dürüst verilemiyor. Bunun için de işte Türkçenin, öz bir alfabesi olmadan, onu yazıp okuyabilmek için, iki çeşit dili birden iyice bilmek gerekiyordu. Bunun sonucu olarak da, bir Türk edebiyatının ancak çok dar bir çevrede yaratılabileceği, sonra da gene, halkın edebiyatı olamadan, ulusal bilinçli eğilimleri olan dar bir aydınlar çevresinde kalacağı doğaldı. Buna bir yandan Türkçenin, öte yandan da Arapçanın dil niteliğinin çok çeşitli olması katılıyordu. Türkçe, sesli harflerinin incelikleri ile renkli ve güzel çınlayan, yumuşak bir dildir. Arapça ise, sesli harflerinin azlığı ile Sâmi dillerin ses bakımından en zengini olduğu halde, söylenişte katı bir etki veriyor. Yüzyıllar boyunca gelişmiş yüksek bir kültür dili olarak biçim ve deyiş yeteneği bakımından canlı bir grameri ve bir sentaksı vardı Arapçanın. Gelişmemiş olan Türkçenin de Arap-İslâm dünyasına girdiğinde, durmadan gelişmekte olan dilin yazı biçimleri içine gireceği doğaldı. Hele başta, Osmanlıların devlet ve din dili olunca, Türkçe ancak XIII. yüzyılın sonunda kendini göstermeğe başladı ve alfabeye sözcük ve gramer bakımından da Arapçadan oldukça ayrıldı. Kültür bakımından üstün olan Acemler bile, İslâmlığın egemenliği altında, kendi Arya-İran dillerini, Arap alfabesiyle yazılan yeni Farsçaya çevirdiler ve Arapçadan aldıkları sözcüklerle doldurdular. Ama, dilin içten gelişmesi: sesli harfler değişimi ve azalması Arapçanın etkisiyle olmuştur. Arapların bilmedikleri e ve o gibi sesli harfler, i ve u ile birleşti. Böylece Arap yazısı, 28 sessiz, üç de sesli harfi ile çok gelişmiş olan Acem dilini bile, gelişmemiş Türk dili gibi, egemenliği altına aldı ve onu yabancılaştırdı. Aynı etki, başka ulusal diller üzerine Orta-Asya'ya, Hindistan'a ve Afrika'nın içine değin uzandı. Sağdan sola yazılan Arap yazısı, şimdi, yal-

nızca kendine özgü, alışılagelmiş yuvarlak harfleriyle (Neşih-Yazısı), Acemlerin dilinde olduğu gibi, Türk sanatında da, süs biçimlerini zenginleştirdi. Ulusun ruhunu, dilini ve yazı deyimini ise yabancılaştırdı, gelişimini geri bıraktı ve yoksullaştırdı.

Mustafa Kemal'in kültür tarihi bakımından Türk dilini kurtarmak için gördüğü işler, bununla da sözcüğün tam anlamında, kendine özgü bir kafa gelişmesinin çığır açıcı başlangıcı, bir Türk alfabesinin yaratılması oldu. 26 haziran 1928 tarihinde, uzmanlar, ilk kez olarak İstanbul'da, Dolmabahçe'de, Padişahın Sarayında toplandılar. Bütün çalışmaların ruhu Kemal'in kendisiydi. 9 ve 23 ağustosda, büyük yazı devrimini halka verdiği söylevlerinde, son olarak da Batı Anadolu'ya, Karadeniz kıyılarına ve İç-Anadolu'ya, bu yeniliği bildirmek için yaptığı gezilerinde, kendisi muştuladı. 25 ağustosda, Ankara'da toplanan dördüncü Öğretmenler Kurultayı: "Son Türke değin yeni harflerle okuma ve yazmayı öğretinceye değin" çalışacaklarına and içti. "Işık Ordusu" adımlarını attı, yürümeğe başladı. 1 kasım 1928'de Büyük Millet Meclisi, Başbakan İsmet İnönü'nün önerisi üzerine yazı yasasını onayladı; aynı zamanda da, altın levha üzerinde yeni alfabeyi devlet başkanına sunmaya karar verdi. İki gün sonra "Türk Alfabesi" nin yürürlüğe girmesi kararlaştırıldı. 8–25 kasımda memurlar, yeni yazıdan sınava girdiler. 10 kasımda yurda yeni harflerin satın alınması için kredi sağlandı, yurda girmesi için de 31 mayıs 1929 tarihine değin gümrük izni verildi. 11 kasımda, bir bilim terimleri için seçilen 15 kişilik bir kurul, 2 aralıkta, İstanbul Üniversitesi Rektörünün başkanlığı altında toplantısına başladı. 11 kasım, aynı zamanda Meclisin, her Türkün, Mustafa Kemal'in de başöğretmen olarak yeni yazıyı öğretecek olan Ulusal Okulun üyesi olduğu kararını getirdi. 1 ocak 1929'da "Ulus Okulları" (Halk Okulları) açıldı. Bunlar, yazıp okuma bilmeyeni bırakmak istemeyen güçlü bir kültür akımından başka bir şey değildi. Bunda da halkın her türlü politik ve aydın önderleri öğretmen olarak, son köylüsüne ve çobanına değin de kitleler, öğrenci olarak katılacaklardı. Bir kaç yıl sonra, % 80'i okuma yazma bilmeyen 18 milyon Türkten iki milyonu okuma yazma öğrendi. 12 temmuz 1932'de, Türk dilini araştırmak için bir Kurum kuruldu ve 26 eylül'den 5 ekim'e değin, Dolmabahçe'de, ilk Kurultayını topladı. Ödevi: Arı Türkçe sözcükleri toplamak ve onları yazı diline girmiş olan Arap ve Acem sözcüklerinin yerine kullanmak idi. Burada da gene yoksul kalmış olan dili, halk dilindeki sözcükleri, düzenli toplayarak ve Türkçeleştirerek tamamıyla yabancılaşmış olan Avrupa dillerinden alınan sözcüklerin yerine öz Türkçelerini koymak.

Yeni yaratılan alfabe, matbaa tiplerinin 70 biçimini büyük ve küçük-harflerle, sayılarla, Türk dilinin bütün sesli harflerini, inceliklerini ve deyiş biçimlerini vermeğe yetiyordu. Tip biçimleri, Lâtin harflerin temel biçimleriydi. "Aslında, Türk ulusu, büyük tarihlerinde, bir çok özel alfabe yarattıkları, durmadan yeni biçimler buldukları ve bu biçimleri kullandıkları gibi, gene

de yepyeni bir yazı biçimi bulabilirlerdi: Ama böyle bir buluş, dünya ilişkilerinin böylesine sıkı ve zorunlu olduğu bir yüzyılda, Türkler için hiç elverişli olmazdı. Türk diline uyan, aynı zamanda da uygar dünyada yazı biçimi olarak uluslararası bir araç diye sayılan bir yazıyı seçmek, çok daha yararlı oldu. Bunun için de işte temel olarak bugün Lâtin harfleri diye tanınan yazı biçimini almak üstün tutularak, bir Türk alfabesi yaratmağa doğru gidildi..." Türk tarihinin Lâtin alfabesiyle yazılışı, Kemalistlerin, ulusal Türklüklerinin bilinci ve coşkunlukları içinde, özelliklerini ve politika alanındaki gerçek nesnelliklerini veriyordu. Burada da gene İslâmiyetin yüzbinlerce yıl içinde açtığı uçurumu kapatmak ve bu arada hiç duraklamadan ilerlemiş olan ulusların uygar dünyasına eşit değerlerle girmek gerekiyordu.

Bundan böyle artık Türk halkının edebiyatı, Türk halkının eğitimi ve kendilerine öz bir kültür gelişimi olabilecekti. Türkün ruhu, hiç engellenmeden açılabilecek ve kanının yaratıcı gücünü deneyecekti. İki dil, Arap ve Acemlerin dili, yazı biçimi ile gramerleri ve yabancı sözcükleri, Türk dilinin iç yapısına girmiş, Türkün ruhu ile kafasını yabancılaştırmıştı. Türk, Acemin güzel, içli, imaj konuluğunu (motifini), onun gereçlerini ve deyişini, Arabın da düşünüş biçimlerini, daha yüksek bir eğitimin özü yapmıştı. Bunu da yalnızca, bu iki yabancı dili öğrenen ancak anlayabiliyordu. Artık, binlerce yıl önce dökülmüş olan bu eski Türk kaynakları, akabileceklerdi.

KEMAL'in zorla teptiği eski alışkanlıkların yerine bu eski kaynakları geçirmek istemesi doğru idi. Osmanlı Saltanatının tarih bilinci değişecek, temeli, İslâmdan önceki zamanın kültür tarihi romantizminde olan ulusal -Türk bilincine çevirecekti. Türk Dil Kurumu'nun kuruluşunu ve ilk Kurultayı toplayan aynı yılın temmuz ayı, 1929 yılında kurulmuş olan Türk Tarih Kurumu da 2-11 temmuz arasında, Ankara'da, ilk Kurultayını topladı. Bir ulusal tarih yazılabilirdi artık ve yazıldı.

(*Die neue Türkei* adlı eserden 1938, s. 122-127)

Çeviren: **Melâhat ÖZGÜ**

KENDİNE ÖZGÜ

JEAN-PAUL ROUX

Devrimin ruhu olmuştu Atatürk, Kurtuluş Savaşının ruhu. Yalnız ama yalnız, onun o sarsılmaz iradesiyle, yıkılma yolundaki büyük bir ulus ayakta kalabilmişti. Devrimi kendi elleriyle bir yontu gibi biçimlendirmiş, ona

yepyeni bir yüz vermişti; dahası, onu kendi varlığının bilincine kavuşturmuş, geleceğe umutla doldurmuştu. Sonunda gerçekleştirilmiş olan devrimlerin, iki yüz yıllık sultanlar boş çabasının meyvesi olduğunu kabul etmek, yapıtını hiç de küçültmek demek olmaz onun. Birçok prensler, birçok ak ağınlı kişiler, ondan önce bu gibi ürünün tohumunu atmışlardır. Ama bu ürünü kaldırmak gibi yüce bir talih onun oluyordu ancak.

Ulu önder sanki kendisi ülke yönetimini sürdürüyormuş gibi, hiç bir çatışkıya yol açılmadan, Cumhurbaşkanlığı ve Halk Partisi yönetimini merhumun yakın çalışma arkadaşlarından birinin, Yunanlıları iki kez yenmiş, 1923 Lozan Konferansında birleşiklerle barış anlaşmasını imzalamış İsmet İnönü'nün eline geçiyordu. Yalnız kendine benzeyen Türk rejimi, kendisini kurmuş olan insan öldükten sonra da, aynı yolda, aynı amaçlara doğru ilerledi.

Çeviren: **Tahsin SARAÇ**

MUSTAFA KEMAL'İN YARARLIĞI

KURT ZİEMKE

Mustafa Kemal'in eşsiz yararlığı Türkiye'nin özel durumunu doğru anlayıp onu kurtarmak için işe başlamasıdır. Bu sırada yurdu, yenilginin büyüklüğünü bile düşünmeden kurtarıp, kaçınılmaz kurbanlarını vermeğe karar verdi. Onun çabası, yenilgiyi yeniden bir utkuya çevirmek ya da savaşa başlamakla "Sonucu olmayan" bir ereğe varmak değildi; O, bunu elde edemeyeceğini biliyordu, bugün de gene, bunu elde etmediğini bilir. Onun istediği, Osmanlı İmparatorluğunun parçalanması pahasına da olsa, Türk milletinin dayanabileceği, özgürlük ve bağımsızlık için gelişmeye yeter ölçüde toprak bırakan, haklı bir barıştı. Kemal için söz konusu olan Padişahlık ve Halifelik, İslâmiyet ve Osmanlı İmparatorluğu değil, yalnız ve yalnız Türklerin bağımsızlığı idi.

Bugünün Kemalistleri Jön Türkler Komitesinin üyelerini nerede ise hiçe saydılar; öyleki, sanki bugünkü akım Jön Türk akımının tam tersine yapılmış gibi görünüyordu. Durum hiç de böyle değildir. Aslında Kemalistlerin programı Jön Türklerinkinin süreğidir; ancak bu, bir yanda kesin askerî yenilgi, öte yanda da hep yön değiştiren Sovyet politikası gibi çeşitli koşullara uygulanmıştır; yalnız daha anlayışlı ve daha başarılı. İttihatçılık ve Kemalizm aynı nedenden doğmuştur: Osmanlı Hanedanının tutumundan dolayı bağımsızlığını yitirme korkusu karşısında, Türkiyenin korunması. Her iki akım Türkiye'de Türklerin egemenliğini, her çeşit bağlantı ve koşullardan kurtul-

mayı güdüyordu; her ikisi de çıkarı olan yabancı siyasaların karıştığı bir cisim olmaktan uzak, içte ve dışta bağımsız olan bir Türkiye istiyorlardı. Jön Türklerin programının uygulanması, tarihi yapısında halkı çeşitli olan Osmanlı İmparatorluk temelinin korunmasına dayanıyordu. Savaşın yenilgisi topraklarının çokça olduğunu tanıtladı. Kemal, Arap topraklarından vazgeçerek Anadolu ve Trakya'daki asıl Türk topraklarıyla yetinmekle temeli küçülttü. Böylece Türk öğelerinin salt egemenliğinin sağlamlaşması ve Türkleşmesi, Ermeni, Rum daha sonra Kürtler gibi başka ırklara karşı, Jön Türklere öz yöntemlerle amansızca uygulanmakla sağlandı. Yurt dışındaki bütün Türk boylarını Osmanlı idaresi altına almak (Pantürkizm) ve Doğunun müslüman bölgelerinde Türk egemenliği (Panislâmizm) gibi halk gücünün başaramayacağı işlerin hepsini birden yapmak istemeleri, Jön Türklerin yanıldıkları nokta idi. Oysa Kemal, programında ilk ulaşabileceği ereğiyle yetindi: Türklük gücünün var olan sınırlar içinde arttırılması. Bundan dolayı O genişletici ve imparatorluk kurucu amaçlar gütmüyordu. Panislamizm ve Panturanizm ülküler ona bozucu görünüyordu; bunlar güçsüz kalmış Türk halkına ödevi olmayan görevler yüklüyordu.

(*Die neue Türkei, politische Entwicklung 1914–1929* adlı eserden Berlin 1930, s. 125-126)

Çeviren: **Mihin EREN**

MUSTAFA KEMAL AVRUPA İLE ASYA ARASINDA

DAGOBERT VON MİKUSCH

Doğu'nun devrimcisi, bu uluslararası ulussever adamın, böyle diyebilirsek eğer, tarihi yeri iki yüzyılın eşiğindedir. O'nun ödevi bu idi. Avrupa'nın kültürel alanındaki utku alayı, henüz azalmayan adımlarla ilerlemekte ama yavaşlamakta olduğunu ve yakında duracağına dair ilk işaretler belirmiştir. Doğu yaşam savaşında kendini gösterebilmek için Batı'nın uygulaştırıcı silâhlarını benimserken ki hâlâ da benimsemektedir- aynı zamanda kendini Batı'dan kurtardı. Bu, en açık biçimde Doğu'nun ileri karakolu olan Türklerde görünüyor. Tamamıyla Batı'ya yönelme aynı zamanda bir akım idi: Avrupa'dan kurtulma. Yeni Başkent Doğu'ya, Asya'ya geçirildi.

Avrupa-Asya arasındaki tarihi dönüm noktasında Mustafa Kemal'in kişiliği duruyor. Batı'nın Doğu'ya doğru yol alan, durmayacak duygusunu veren yürüyüşünün tehlikeli bir yerde, her iki kıt'anın değindiği noktada, durdurttu. Dünya savaşının sonunda - bu aynı zamanda doruk ve dönüm noktası

idi - bir an için sanki Avrupa'nın yayılma çabasının siyasal gücünde üs olan İngiltere Yakın Doğu'yu elde edecek gibi görünüyordu. O elini beş denize koymuştu bile: Hazar, Kara, Ak ve Kızıl Denizi ve Hint Okyanusuna dökülen İran Körfezi. Bununla Doğu'ya olan Kara ve Deniz bağlantılarını egemenliği altına alıp bütün Ön ve Orta Asyayı kendi güç sahasının içine almış olacaktı. Sakarya ve Lozan barışı bu ileri görüşlü planlara, hiç değilse Kuzey'de, bir son verdi. Türkiye bir sürgü gibi öne geçti. O zamandan bu yana Büyük Britanya devleti genişlemeyi değil, sadece İmparatorluğunun içte sağlamlaşmasını düşündü. Yeni kazanılmış olan tek tük durumlar da bunda bir şey değiştirmeyecektir.

Batı-Doğu sorununun bundan sonra nasıl gelişeceğini gelecek gösterecektir. Birşey muhakkaktır: Ateşkes anlaşması yapılmayacak. Bir düşünce gerçekleştirilirken başka sorunlar, başka erekler doğuyor. Türk Ulusal Devletinin kuruluşu zaman eğiliminin gerçekleşmesi idi. Bu da yalnızca bir geçiş durumu idi. Ulusallık hiç bir zaman bir sonuç olamaz, daima bir başlangıçtır. Kişi gibi halk kişiliği de kaçınılmaz bir zorunlukla daha yüksek bir birliğe girmek için çabalar. Çünkü ancak böyle kişiüstü bağlarla yaşam anlam ve önem kazanır.

Türkiye'de en özlü olarak biçimini bulmuş olan ulusal ülkü Doğu'da büsbütün yeni bir durum yarattı. Onun etkilerini sonraki kuşaklar anlayacaklardır...

O, asla zamanın ona yüklediği görevi aşmamış ve hiç bir zaman da aşmayacaktır. O ulusuna yararlı olmaktan başka birşey düşünmedi, düşünmek de istemedi. Başarısının sırrı da buradadır.

(*Gazi Mustafa Kemal, zwischen Europa und Asien. Eine Lebensgeschichte* adlı eserden 1929. s. 330-331)

Çeviren: **Mihin EREN**

OLAĞANÜSTÜ BİR İNSAN

CHARLES DE CHAMBRUN

Bu devrim, Mustafa Kemal Paşa adında olağanüstü bir insanın yapıtı oldu. Beş yıl yaşadım çevresinde; dostluğunu kazandım; böylece incelemek olanağını buldum onu; zaman olur, kendi içine kapanmış, düşünceli, iradeli bir hal alırdı; zaman olur neşeli bir hal alır, durmadan konuşur, güler, coşup taşardı; isteklerinin çabucak yerine getirilmesini buyurur, tasarılarında bir

ılımlılık gösterirdi. Olayı insanla açıklamak, insanı olayla aydınlatmak olanağı vardır...

Mustafa Kemal, hem yeni Türkiye'yi tasarlayan beyin, hem onu yoğurup meydana getiren bilek olmuştur. Bu ülkenin yaratıcısı da, kurtarıcısı da, yenileyicisi de odur.

Yüzünün çizgilerini, efsanenin malı olmadan, biçim değiştirmeden hemen yakalamağa çalışalım. Ünlü kişiler gözlerini dünyaya kapar kapamaz ünlülüğün malı olurlar. Alın yazısından kaçmak olanaksız; hem sonra Homeros'un vatanı olan Küçük Asya destanlar ilham etmiş bir ülke değil mi? Mustafa Kemal 1880 yılında Selânik yakınlarında Büyük İskender'in dünyaya geldiği yerlerde doğdu. Bir gün bu tesadüften söz ederken kendisine, bana: "Benzetiş, burada biter, dedi; İskender dünyayı istilâ etti, bense böyle bir şey yapmadım. İskender dünyayı istilâ ederken kendi vatanını unuttu, bense vatanımı hiç bir zaman unutmayacağım..."

Derin zekâsı, çevresindekilere verdiği örnekler sayesinde bir ulus yarattı. Daha doğrusu diktatörlük tarihinde benzerini bulamadığımız bir şey yaptı, bir ulus yaratmak için bir imparatorluk yıktı. Muhtaç olduğu gücü, kendisini zaferden zafere ulaştıran çorak Anadolu topraklarında buldu. Bakın bu konuda ne diyor: "Sabırla, önce ülkeyi fethettim, sonra da ulusun kalbini kazandım; bu ikincisi, birincisinden daha güç oldu."

Mustafa Kemal isteseydi bir hükümdar, bir diktatör, bir halife olabilirdi. Ama, büyük insan olmak için, o göz kamaştırıcı unvanlara ihtiyacı yoktu onun. Kendi ölçüsüne göre tasarlayıp kurduğu cumhuriyetin başkanı olduktan sonra Mustafa Kemal, kendini, ulusunu uygarlaştırma işine verdi. Onu pijamasını giymiş, sade, doğal bir halde, silâh seslerini unutmuş, ulaştığı şan ve şerefin tadını rahat rahat çıkarırken gördüm; elbette ya, şan ve şerefe ulaşan kişiler de dinlenmesini bilirler. İşte hükümetim beni, 1928 temmuzunda böyle barışsever bir insanın yanına büyükelçi olarak gönderdi.

...Mustafa Kemal'le konuştuktan sonra odasından çıkan M. Venizelos'u hâlâ görür gibi oluyorum. İmzaladığı uzlaşmanın etkisi altındaydı; altın çerçeveli gözlüklerinin altında gözleri parıl parıl yanıyordu; ağzı açıktı; profilden bakıldığı zaman alaycı bir biçim alan sakalı ve serseri hayalgücü ile Odysseus'a, söz söyleme yeteneği bakımından da Nestor'a benziyordu. Mustafa Kemal için bana: "Çok büyük bir insan; hayatımda, böylesine geniş görüşlü, böylesine hükümet yönetimini bilen bir ordu komutanı görmedim," dedi.

O zamandan bu yana Gazi Mustafa Kemal, Atatürk, yani Türklerin babası adını aldı; savaş meydanlarında gösterdiği yararlıklar, barış yolunda yaptığı işler ve uygarlaştırma alanındaki çabası sayesinde bu ada lâyıktı o.

Pekâlâ imparatorluk tahtına oturabilirdi de; akıllı uslu bir insan oluşu onu bu yoldan uzaklaştırdı; ulusun babası olmayı yeğledi. Büyüklük

taslamadı, kendini gösterişe kaptırmadı; tersine, filozoflara özgü bir hal aldı; bundan ötürü de itibarı her gün bir az daha arttı.

Son nefesini verdiği zaman, boğucu bir sessizliği acı bir hıçkırık yanıtladı. Mateme bürünen kentte halk dövündü, kadınlar titredi, subaylar hıçkıra hıçkıra ağladı. Acının bir dalga gibi sürüklediği insan kütleleri Gazi'nin yüzünü son bir kez daha görmek için yaldızlı parmaklıklara hücum etti.

"Bütün bir ulusun sesi, yattığı yerde ona ninni söylemekte."

(*Traditions et Souvenirs : Gelenekler ve Anılar* adlı eserden. Paris 1952. s. 69; 73-74; 77; 116; 133; 151-152)

Çeviren: **Fehmi BALDAŞ**

MUSTAFA KEMAL YA DA YÜRÜYEN DOĞU

PAUL GENTİZON

Mustafa Kemal'in kişiliği şu son yıllarda Türkiye tarihini baştan başa doldurmaktadır. Sultan'la Babıâli'nin alçakça davranışlarına karşı benliği isyan eden Mustafa Kemal, Osmanlı İmparatorluğunun yerine ulusal Türk devletini kurmak için 1919 mayısında İstanbul'dan ayrılıp Samsun'a ayak bastı; işte o günden bu yana askerlik alanında elde edilen başarılar, politik devrimler, toplumsal yenilikler hep onun eseridir. Hangi alanda olursa olsun en kritik durumlarda izlenecek yolu o göstermiş, uygulanacak yöntemi o bulmuş, uygulama işini de kendisi yönetmiştir. Ülkeye, parlamentonun üstünde ve dışında gerekli iç tepiyi tek başına o vermiştir. Savaş alanlarında nasılsa, devletin başında da öyle olmak istemiş; yani bir iş adamı, bir insan yöneticisi.

Nutuklarında tumturaklı cümleler, belâgatin gerektirdiği anlamsız sözler bulamazsınız. Dili, herkesin anlayabileceği biçimde sade ve kolaydır. Kafasında ise yalnız bir düşünce vardır: uygarlık. Mustafa Kemal'e göre Türkiye, dünyayı baştan başa sarmış olan modern uygarlığı kayıtsız şartsız benimsemek, içinde bulunduğu yüzyıla ayak uydurmak zorundadır.

Yenilik hareketlerine giriştiği zaman, Doğu ve İslâm uygarlığına bağlı Türkiye ile Batı kültürüne eğilimli olan ve layik görüşleri bulunan Türkiye arasında şiddetli bir anlaşmazlık vardı. Birincisinin kafası ve sevgisi Asya'ya doğru, ikincisinin ise Batı'ya doğru yönelmişti. Biri, eski Müslüman kaderi-

yeciliğinin manevî çerçevesi içinde rahat bir hayat sürmekten başka bir şey düşünmüyor, öteki ise tersine, Batı'nın görüş tarzını, iş ahlâkını, düzenini, hatta toplumsal sistemini bile benimsemek istiyordu; sözün kısası, aynı ulusun içinden, birbirine tüm aykırı iki uygarlığın çarpışmasıydı bu. İşte bu yönden, bugünkü Türkiye'nin durumunu, Büyük Petro'nun zamanındaki Rusya'nın durumuyla karşılaştırabiliriz. Şunu da söyleyelim ki biribirinden çok ayrı olan iki çağ arasında kesin bir karşılaştırma söz konusu olamaz burada. Bununla beraber, XVII. yüzyılda Ortodoks Rusya'nın toplum hayatında bildiğimiz bazı özelliklerle, XX. yüzyılın başlarındaki Müslüman Türkiye'nin toplum hayatında gördüğümüz bazı özelliklerin biribirine acayip diyeceğimiz bir biçimde benzediklerini yadsıyamayız. Bu iki çağda, her iki ülkede yenilik kafasını temsil eden kişilerin ikisinin de, kurulu düzene, boş inanlara, kadere karşı koyduğunu düşünürsek, bu benzerliğin daha da açık bir biçim aldığını görürüz.

Rusya tarihi üzerine yazılmış herhangi bir kitabı okuyun. XVII. yüzyılda, Raspoutine'in ataları olan kâhinlerden ilham alan Moskof'ların çoğunun bütün yeniliklere, en yerinde reformlara bile karşı koyduklarını görürsünüz. İncilde bir söz vardır: "Organlarından biri bir suç işlerse onu kes kopar, kendinden uzaklara at." İşte bu söze, olduğu gibi uyup kendilerini iğdiş edenlerin sayısı milyonları aşmaktaydı. Mezheplerin sayısını ise Tanrı bilir. Büyük Petro sakalını tıraş etmek, tütün içmek, Avrupalı'lar gibi giyinmek ister; bir ulusu harekete getirmek isteyen bir kahraman olduğu halde keşişler onun deccal olduğunu ilân ederler. Bununla beraber Çar, düşmanlarına şiddetle karşı koyar. Bilim, hukuk, tarım, endüstri üzerine yazılmış kitapları Rusça'ya çevirttirir. Bütün Rus kanunlarını Avrupa'dan örnek alarak yeniler. Moskova'da erkeklerin Asyalılar gibi entari giymelerini yasak eder, dostlarına kendisi gibi tıraş olmalarını buyurur, takvimi değiştirir; o zamana değin kullanılan harflerin yerine başka harfler koyar. Bir patrik bu yeniliklere karşı gelmek isteyince Petro manastırların kasalarına el koyar, kilise okullarındaki din eğitimine başka bir yön verir. Derken boyarlar baş kaldırır; onları da ezmekten geri kalmaz. Yüksek sınıfa mensup kadınlar hareme kapatılmış durumdadırlar; bunu da yasak eder. Anneler babalar çocuklarını, kendilerine danışmadan evlendirirler: bu usulü de yasak eder ve Avrupalılar gibi nişan törenleri yapılmasını buyurur. Dostlarıyla nazırlarını kendisi gibi dans öğrenmeğe zorlar. Sözün kısası genç Çar, ülkesini felce uğratan vahşilikle cahilliği yok edip, ona sağduyuyla akıl oksijenini zorla teneffüs ettirir ve onu yepyeni bir toplum hayatına kavuşturur.

Şimdi de Mustafa Kemal'in, çökmek üzereyken kurtarmağa çalıştığı Türkiye'ye bir göz atın. Ulusun büyük çoğunluğu, en ilkel ve en geri bölümü, eski ve köhne alışkanlıklarından vazgeçmeğe bir türlü karar veremez; bunlardan ötürü de her çeşit uygarlık ilkesine kafa tutar, ilerleme teşebbüslerinin hepsini yıkmağa çalışır. Halifeliğin kaldırılması, şapkanın kabulü sırasında

gördüğümüz gibi ay geçmez ki şeyhler, imamlar, dervişler, Batı uygarlığına yönelen herhangi bir teşebbüse karşı baş kaldırmasınlar. Modern bilimlerin olumlu görüşünü reddettikleri için, XX. yüzyılın başında hâlâ gelişmekte olan kendi inançlarından hiç birini değiştirmek istemezler; hatta boş inançların en kötüsü olan sihirle büyüye bile bir son vermekten kaçınırlar. Bütün bu kişiler, Türkiye'yi, modern ve rasyonel bir temel üzerine oturtmak isteyen Mustafa Kemal'in amansız düşmanı kesilirler. Batılılar gibi giyindiği için, askerlerin kepine bir güneşlik koydurduğu için, sivillere şapka giydirdiği için, bin üç yüz yıllık bir kanun anlayışını düzelttiği için, herkesin medenî durumunu tesbit ettiği için, evliliği karşılıklı bir anlaşma konusu haline koyduğu için, boşanma işine bir düzen verdiği için, çok evlilik müessesesini yıkmak suretiyle harem hayatını ortadan kaldırdığı için, kadınların erkeklerle bir arada yaşamalarına müsaade ettiği için, Arap harflerinin yerine Latin harflerini kabul ettiği için, Kur'anı Türkçeye çevirttirdiği için, metre sistemiyle Avrupa takvimini ülkeye soktuğu için, mal mülk taksimini modern usullere göre düzenlediği, bir kadastro müdürlüğü kurduğu için, derebeyliğin son kalıntılarını ortadan kaldırdığı için, nihayet vatanını hareketsizlikten ve cansızlıktan kurtardığı için Mustafa Kemal'e bütün bu kişiler karşı koyarlar. Çünkü ona karşı koyan bu mumyalaşmış Türkiye'nin gözünde bütün bu değişiklikler insanı kahreden şeylerdir.

Büyük Petro gibi Mustafa Kemal de kendini böylece, kısmen cahilliğin kısmen de dinsel yobazlığın esiri olan bir toplumun ortasında buldu ve bu toplumu Batıdan aldığı düşünülere göre yavaş yavaş ıslah etti. Modern Rusya'nın gerçek kurucusu olan Çar gibi o da, doğmayı akıldan, dini politikadan, dünya ile ilgili olanı ahretle ilgili olandan, ruhu lafızdan ayırdı. Onun gibi o da ülkesindeki kurumlara, alışkanlıklarla geleneklere, her çeşit dinsel anlayışın dışında yeni ve makul bir biçim vermeğe çalıştı. Büyük Petro sayesinde Rusya, düzensiz ve vahşî bir Asya devleti olmaktan kurtulmuş, gerçek uygarlığın gerektirdiği bütün organları benliğinde toplayan modern bir devlet halini almıştır. Mustafa Kemal sayesinde de yeni Türkiye, elini kolunu hareketsiz bırakan dinsel bağlardan ilk kez olmak üzere kurtulmuş ve bir Avrupa devleti olarak karşımıza çıkmıştır.

Türkiye şu son yıllarda tarihinin en önemli çağını yaşadı. Bütün dünya onun çökmek üzere olduğunu sanırken, o insanüstü bir çabayla birden bire yerinden kalkıp yürümeğe başladı. Bu olay öylesine beklenmedik bir olaydı ki, inanın bana, gelecek kuşakların çoğunun dikkatini üzerine çekecek; çünkü Türkü silkinip kıpırdayamayan bir varlık olarak görenlerin sanılarını altüst etti bu olay. Ülkede yapılan değişiklikler, öyle, yalnız biçim bakımından yapılmış şeyler değil; yıkılan yalnız padişahlık ve halifelik değil, o köhne Doğu baştan başa.

Nasıl bir sonuç çıkaracağız bütün bunlardan? Yani Türkiye'nin geleceği ne olacak? Her şeyden önce şunu söyleyelim ki Türkiye'nin dirilmesi

yalnız bir kişinin eseri olmuştur. Eğer Mustafa Kemal ortaya çıkmasaydı, kurmay heyetindeki çok değerli subaylarla avrupalılaşmış aydınlardan güç bulmasaydı, bugün Türkiye hiç kuşkusuz her zamankinden daha çok yıpranmış, çökmüş olurdu. Bununla birlikte Mustafa Kemal'in yaptıkları henüz bitmiş sayılmaz. Bugüne kadar o, Türkiye'nin içinde yoğrulduğu tevekkülü yıkmış, yerine yepyeni bir ülkü getirmiştir. Şu bir kaç yıl içinde yok olursa eseri de kendisiyle beraber yok olabilir. Tanınmış milletvekillerinden biri bana: "Cumhuriyetimiz henüz emzikte, diyordu, Mustafa Kemal'in görevi de süt ninelik etmekten başka bir şey değil". Şu halde Türkiye'nin geleceği, bir insanın yaşamasına bağlı. Bunun içindir ki herkes, hatta düşmanları bile, salt ülkenin yararı için onun daha uzun zaman yaşamasını temenni etmektedir. Yorgun düşer, zamanından önce ölürse, getirdiği yenilikler yerleşmeğe vakit bulamadan yok olacak diye korkuyor herkes.

Türkiye'nin geleceği bir de barış'a bağlı. 1910'dan 1922'ye değin birbiri arkası sıra girdiği savaşlar, ülkeyi öylesine fakir düşürmüş ki yeni bir silâhlı çatışma kesin olarak yıkılmasına sebep olabilir. Ankara'daki hükümette bulunan kurmay subaylar bunu çok iyi biliyorlar. Hepsi doğuştan gerçekçi kişiler; mesleklerini de çok iyi biliyorlar. Ellerindeki gücün değerini iyicene bilerek ülkenin geleceğini yöneltiyorlar. Seçtikleri politika, korunma politikasıdır. Mustafa Kemal'in yönetimi sayesinde Türkiye umulmadık bir şeyi gerçekleştirmiş, bağımsızlığını kazanmıştır. Kanı bahasına elde ettiği bu mirası, küçük de olsa herhangi bir tehlikeye atmaktan kaçınmaktadır. Şu halde barışçı bir ülkedir diyebiliriz onun için.

(*Mustafa Kemal ou l'Orient en Marche; Mustafa Kemal ya da Yürüyen Doğu* adlı eserden. Paris 1929 s. 388)

Çeviren: **Fehmi BALDAŞ**

AYASOFYA MÜZE OLUYOR

ALBERT GABRIEL

Bir süre önce İstanbul'daki Ayasofya camiinin kapısına şöyle bir ilân asıldığını gördüm "Müze haline sokulacağı için cami kapanmıştır." Bu ilânın altında da Müzeler ve Eski Eserler Genel Müdürü ile Vakıflar Genel Müdürünün imzası vardı.

Olay bir kaç hafta önceden bilindiği için İstanbul'da büyük bir şaşkınlık uyandırmadı. Türkiye'nin dışında ise arkeologların dikkatini çekti; ama büyük halk kütlelerinin gözünden kaçtı; hele olayın, Cumhurbaşkanı Atatürk'ün teşebbüsüyle hükümet tarafından ele alınmış olmasındaki önemi pek öyle kavrayan olmadı.

Ayasofya camiinin, 1453'te Türkler tarafından bir Müslüman tapınağı haline getirilen Ayasofya kilisesinden başka bir şey olmadığını herkes bilir. VI. yüzyılda Justinianos tarafından temeli atılan tapınak, Hıristiyanlık uğruna can veren Romalı kadına değil, "Tanrısal Usluluk" anlamına gelen "Aghia Sophia"ya ithaf edilmiş ve 537'de tamamlanmıştır. Şu halde burası, hiç bir değişikliğe uğramadan zamanımıza kadar gelen Hıristiyan tapınaklarının en eskilerinden biridir.

Yeryüzünde, her biri bir çağı temsil edebilecek güçte anıt sayısı çok azdır. Ayasofya bu tip anıtların en büyüklerinden ve en anlamlılarından biridir. Gerçekten de, büyük yapıtın eşiğinde duran her ziyaretçi, zengin bir dekorla birleşen bu gözü pek zekâ eseri karşısında, bir daha benliğinden çıkarıp atamayacağı bir hayranlık duyar. Hem zaten daha yapıldığı günden bu yana tapınak Hıristiyan dünyasında evrensel bir ün kazandı ve ötedenberi yapılagelmiş anıtların en mükemmeli olarak tanındı. Müslümanlarda ise, herkesin göz diktiği, İslâm topluluklarının ele geçirmeyi amaç edindiği Bizans hükümet merkezinin dillere destan olan servetini temsil etmekteydi...

Zaman geçti. Doğu'da yepyeni bir düzen doğdu, gelişti ve yerleşti. Çeşitli insan topluluklarının içinde birleştikleri o uçsuz bucaksız Osmanlı İmparatorluğunun yerini sağlam yapılı mütecanis bir Türkiye Cumhuriyeti aldı. Eski halifeliğin yerine modern görüşlü layik bir hükümet geçti. Din devlet işlerine karışmaz oldu; buna karşılık din konusunda ulusa tam bir özgürlük verildi. Uzlaştırıcı, bununla beraber gözü pek bir dış politika benimsendi; yüzyılların miras bıraktığı bir düşman olan Rusya ile sıkı bir dostluk kuruldu; öteki Balkan devletleriyle olduğu gibi Yunanistan'la da anlaşma ve birlik imzalandı. Bin bir güçlükle elde ettiği bağımsızlığı üzerine titreyen Türkiye Cumhuriyeti bundan böyle, o eski ve kısır düşmanlık duygularını susturmak suretiyle, bütün çabasını barış yolunda harcamak niyetinde.

Öyle sanıyorum ki Kemal Atatürk lüzumsuz göçmeseydi, Ayasofya camiini eski eserler müzesi haline getiren kanuna şöyle bir açıklama eklerdi: "Yeni temeller üzerine kurulan vatanımızda, İstanbul da, çocuklarının anlaşmaların haksızlığına karşı koyup tekrar istila ettiği Anadolu toprağı gibi her zaman için Türk olarak kalacaktır. Kendimizi yeteri kadar kuvvetli, yeteri kadar üstün hissettiğimiz, geleceğimize yeteri kadar güvendiğimiz için, dünkü düşmanlarımıza bugünkü dostlarımıza, bizim zaferimizi onların da bozgununu hatırlatmaktan isteyerek kaçınmakta bir sakınca görmüyoruz. Hem sonra, geçmişimizi unutmamak, onun hiç bir yanını yadsımamakla birlikte, bundan böyle, bir kiliseyi cami haline sokmaktan çok yollarımızla, demiryollarımızla, fabrika ve okullarımızla övüneceğiz. Ayasofya camii belli sayıda bir insan topluluğunun eviydi; başka dinden olanlara kapılarını kapamış bulunuyordu. Onu müze haline getirmekle, sanat eserlerinin en büyüklerinden birinin hiç bir kayda bağlı olmadan, dünyanın her yanından gelecek sanat-

çılarla bilginlerin araştırmalarına, bütün insanların takdirlerine açık bulunsun istedik."

(*Le Temps* gazetesinin 11 nisan 1935 tarihli sayısından)

Çeviren: **Fehmi BALDAŞ**

ÖZGÜRLÜK SAVAŞI VE MUSTAFA KEMAL

HERBERT MELZIG

Mustafa Kemal Avrupa ve Doğunun son yüzyıllardaki tarihini derinliğine incelemekle şu kanıya varmıştı: On altıncı yüzyılda Türk ulusu, İslâmlığın dünya egemenliği düşüncesini gerçekleştirme yolunda giriştiği savaşlarda boşuna harcanmış ve üzerine aldığı bu ödevin gerektirdiği iç çelişmeler onu zayıflamağa ve sonunda yıkılmağa mahkûm etmişti. Türklerin Avrupa içerilerine doğru olan saldırılarını Avrupalıların bir karşı saldırısı izledi. Bir yandan Alman imparatorlarına, öte yandan İran şahlarına karşı yüzyıllar boyunca sürdürülen iki yanlı savaş Türk gücünü adamakıllı yıpratmıştı. Arap dünyasının Osmanlı egemenliğine karşı ayaklanması hilâfetin de önemsizliğini ortaya koymuştu. Hilâfet birinci Selim'in Mısır'ı zaptettikten sonra 1517 yılında Abbasi'lerin son halife Mütevekkil'in elinden alındığı zamanki gibi zayıf ve cılız bir duruma düşmüştü. Birinci Cihan Savaşında Batının Türklere karşı olan saldırıları amacına ulaşmakla kalmamış, Arapların da Osmanlı-Türk egemenliğine karşı giriştikleri saldırılar artmıştı. Avrupa sömürücülüğü, Arap ulusçuluğunu şimdi kendi amaçlarının hizmetine koşmuştu. Silâh sesi gürültüleriyle dolu bu savaş günlerinin sıkışık anlarında çok kere askerî hedefler saldırganların siyasal amaçlarını ikinci plana attıracak denli önem kazanıyor ve böylece birleşikler Araplara karşı sözlerinde çok eli açık davranıyorlardı. Öyle ki bunlar, Arap ulusçuluğunun ne biçimde olursa olsun günün birinde kendilerine karşı da aynı başarı ile ayaklanabileceği olasılığını pek az düşünüyorlardı. Kendini beğenmiş Avrupa, içlerinde Türkler de olmak üzere Doğunun bütün uluslarına pek aşağı bir gözle bakıyordu. Hiç bir avrupalı devlet adamı, içlerinde besledikleri özgürlük sevgisi ile Türklerin, İranlıların ve Arapların da modern ulusal devletler kurabileceklerini düşünmek bile istemiyordu. Böyle bir olasılık Avrupa tarihçilerinin o zamanki düşüncelerine de aykırı olurdu. Çünkü onlar da Ortadoğu uluslarının artık bir *tarihsizlik* dönemine girmiş oldukları kanısında idiler. İşte bundan dolayıdır ki Avrupa, Cihan Savaşının batı yarım küresinde sona erişinden sonra savaşın Türk istiklâl devinimiyle Doğuda sürmesini yeni bir tarih olayı olarak görmüyordu.

Mustafa Kemal Doğuda yeni bir dönem açacak olan Türk özgürlük savaşının başlangıcında şuna inanıyordu ki, Türk davasının başarısı ve bir

ulusal Türk devletinin kuruluşu öteki Doğu Uluslarının da savaşlarına yol gösterici bir ışık tutacaktır. O, Avrupalıların öğretilerini biliyor, onların yanlış ve yanılmalı yanlarını görüyordu. Arapların yeni efendilerine karşı direnmeleri, Irak ve Mısır'daki kıpırdamalar, Mustafa Kemal'in, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılmasıyla bu arada yaşayan bütün ulusların yeni bir hayata kavuşacakları yolundaki düşüncelerini doğruluyordu. Ama Doğunun asıl utkusu onca, gerilik ve kölelikten başka bir şey getirmemiş doğulu düşüncenin atılması ve bu ulusların yeni bir dünya görüşüne sahip olmalarıyla gerçekleşecekti. Mustafa Kemal'in açık ve çelişkisiz bir dünya görüşü vardı. Parlak zekâsı, tarih olaylarını en iyi olarak değerlendirmeği biliyordu. Bütün devinmelerinde tehlikeli olabilecek her şeyi özenle tartıyor, düşünmeden ileriye doğru hiç bir adım atmadığı için bu adımın geriye de atılmasını gerektirecek hiç bir sebep kalmıyordu. O esinlerini özverili, gözüpek Türk halkının vicdanından alıyordu. Bu vicdanın şaşmayan değerleri, olayların akışı, savaşın iniş ve çıkışları içinde de hiç değişmeyen ve tükenmeyen büyük güç kaynakları olarak çağlıyordu.

Padişah'la hükûmeti, düştükleri umarsızlıkta, Hilâfetle İslâmlığa sarılmışlar, kurtuluşu onlardan beklemeğe başlamışlardı. Biliyorlardı ki Türk halkı bu ikisi için canını vermekten çekinmezdi. İşte onun için yalnız bu iki kurumla sağlayacakları düzme bir egemenlik uğruna Türk ulusunu tarihin kefenine sarıp gömmekten çekinmiyorlardı. İstanbul üniversitesi hâlâ Müslümanlığın dünyanın öteki bütün dinlerine üstünlüğünü tanıtlamağa çalışıyor, eğitim bakanlığı hâlâ "Türk" sözünü bütün kitaplardan çıkarma çabası içinde bulunuyor, din adamları da halka, ulusa bağlılıkla dine bağlılığın aynı şey olduğunu anlatmak için çırpınıp duruyorlardı. Mustafa Kemal açıkça ne Hilâfete, ne de İslâmlığa karşı bir tavır takınmadığı, hatta onları kendi davasına kazanmağa çalıştığı için savaşımında hemen hemen farkına varılmadan kendinden yana bir değişiklik sağlamıştı. Ulusun her şeyin üstünde olduğunu söylüyor, ulus bağımsızlığını kazanmadıkça hiç bir sorunun sağlıkla ele alınıp çözülemeyeceği görüşünü savunuyordu.

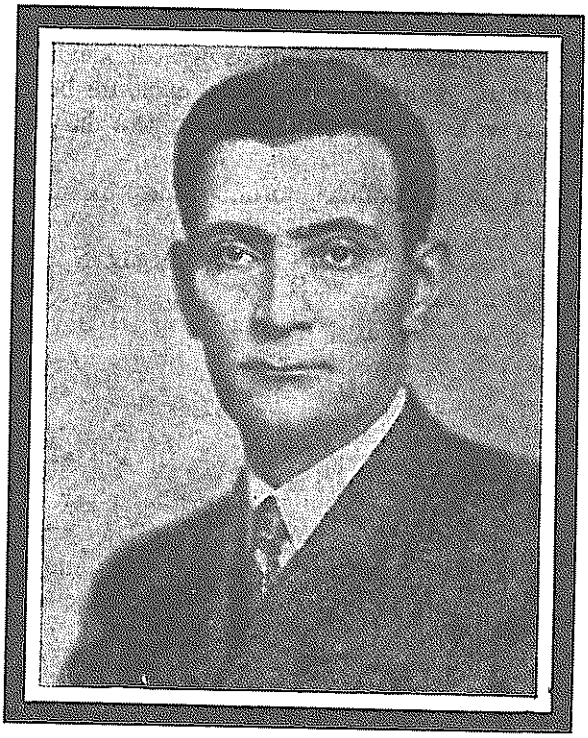
Avrupalı politikacılar, Ortadoğuda hiç olmazsa ekonomi alanında egemenliklerini sağlama yollarını, uslarıyla değil iç güdüleriyle, Hilâfet kurumuna ve İslâmlığın, dünyanın şimdiki koşullarına göre kuşkusuz ki yeterli olmayan inanç formülllerine sarılmada aramışlardı. Oysa Mustafa Kemal, Türk halkında ulus düşüncesini uyanık tutmak ve yaşatmak için tam bir bilinçle işe sarılmıştı. O, yalnız Avrupa öğretisinin eksiğini anlamakla kalmamış, Türkiyeye düşman birleşiklerin diplomatik cephesindeki ahenksizliğin de çok iyi farkına varmıştı. Cihan Savaşının ihtiyar Avrupanın bütün yaralarını deştiğini ve bir uluslar savaşı halini alan bu aile kavgasının Avrupayı Asya'daki tinsel ve tensel üstünlüğünden de ettiğini her yanıyla çok iyi anlamıştı. Gerçi birleşikler, Almanyayı yere sermekten ibaret olan amaçlarına ulaşmışlardı ama, meydana, kazançlarının meyvalarını galip devletlerin ellerinden alan başka güçler çıkmıştı.

Zaman geçtikçe Avrupalı birleşiklerin sıkı gibi görünen saflarında bir takım gedikler açılıyor, içlerinde, çıkarlarına göre yeni ilgiler ve yeni yeni siyasal yönler beliriyordu. Rusyadaki Bolşevik ihtilâli Avrupanın eski toplumsal ve politik düzenini tehdit etmişti. İhtilâlcilerin propagandadaları sömürgelerde ve manda ülkelerinde bağımsızlık devinimlerinin doğmasına sebep oluyor ve bu, galiplerin sömürgen düşlerini bozuyordu. Savaşın yarattığı darlıklar ve yoksulluklar ihtilâlin Avrupaya da yayılma tehlikesini gösteriyordu.

Mustafa Kemal'in dış politika sorunlarında hükûmetine aldırdığı ilk karar, Moskovaya bir heyetin gönderilmesi olmuştu. Dünyanın bütün devletlerine yeni Türk devletinin ve Türkiye Büyük Millet Meclisi hükümetinin kuruluşu bildirildikten sonra Amerika, Türk Kurtuluş Savaşı için bir milyarlık bir ikrazda bulunmuş olsaydı, bu paranın hiç bir zaman, yeni Türk devleti için Bolşevik diktatörü Lenin'in Mustafa Kemal'e yazdığı mektup kadar değeri olmazdı. Lenin bu mektubunda Türkler tarafından kendinden istenen güvenceyi vermiş, bundan böyle Türkiye ile Sovyet Rusya arasındaki ilişkilerin, her iki devletin karşılıklı olarak kendi alınyazılarına kendilerinin egemen olması temeline göre ayarlanması gerektiğini bildirmişti. İki devletten hiç birinin ötekinin iç işlerine karışması doğru değildi. Gerçi Mustafa Kemal başlangıçta bolşevik propagandasının Türkiyeye yayılmasına ses çıkarmamıştı; ama bu propagandanın etkilerini de yok etmeğe içten kararlı idi. Moskovaya gönderdiği kurul, Sovyet Dış İşleri Bakanı Çiçerin'in bir nota ile ve Lenin'in kişiliğine yazdığı mektupla Türkiyeye güvence verdikleri ana kadar sınırda bekletmiş, ondan sonra kurula yoluna devam etme izni vermişti. Böylece ilerde bu propagandayı önlemek için girişeceği devinimlerin de silâhlarını eline almış oluyordu. Avrupa politikası yönünden bakıldığı zaman Mustafa Kemal'in bu davranışı tehlikeli bir cesaretti; ama Kurtuluş Savaşı da aslında öyle değil mi idi? Doğrusu aranacak olursa, böyle bir davranış, Sovyetler bakımından da tehlikelerle dolu idi. Türk ulusal deviniminin Rusya'nın Asya topraklarındaki uluslara da sıçraması çok olağandı. Bu bakımdan Türkiye Lenin ve arkadaşlarının dürüstlüğüne nasıl muhtaçsa, onlar da Türk politikasının dürüst davranışına öyle muhtaçtılar. Her iki ülkenin savaş hedeflerinde birbirine benzeyen yönler vardı. Coğrafyaları dolayısıyla her ikisi de birbirlerini koruyor, biri ötekinin sarılıp kuşatılmasını önleyecek bir durumda bulunuyordu. Bundan başka düşmanları da birdi. Önemli çıkarlarındaki bu beraberlik her iki ülkeyi bir araya getirmişti. Böylece Mustafa Kemal'in devlet yönetimindeki erki Sovyet Rusya ile olan politikada belki tarihte eşine rastlanmayacak denli parlak bir örnek vermişti.

(*Kemal Atatürk*, Untergang und Aufstieg der Turkei. Frankfurt 1937 S. 159-164)

Çeviren: **Cemil Ziya ŞANBEY**



Mehmet Ali Ağakay'ı Yitirdik

Yirmi dokuz yıldan beri ömrünü Dil Kurumuna adamış ve yaşantısının bütün anlamını ona hizmet etmekte bulmuş olan çok değerli dilcimiz Mehmet Ali Ağakay 21 ekim 1965 günü saat 20.00'de ölümsüzler arasına karıştı.

Ağakay'ın adını yirmi yıldan beri Türkçe Sözlük'ten nur alan yüz binlerce öğrenci ve yurttaş bilir.

Türkçe Sözlük deyip geçemeyiz. Şemsettin Sami'nin Kamus-ı Türki'si –eski yazı ile basılı olması bir yana– artık günün gerek-

semelerini karşılayamıyordu. Oradaki birçok yabancı sözcük dilimizden uzaklaşmış, birçok yeni sözcük de dilimize girmişti. Böyle bir zamanda Ağakay'ın hazırladığı Türkçe Sözlük günün gereksemelerine cevap veren ilk başarılı yapıt oldu: Daha önceki sözlüklerde bulunmayan binlerce deyimi, dil devriminin getirdiği binlerce yeni sözcük ve terimi, devrimden on üç yıl sonra ilk baskısı yapılan bu kitapta bulursunuz.

Ağakay, Türkçe Sözlük ile sözlükçülüğümüze yepyeni bir yöntem getirmiştir. 1955'te ikinci baskısı, 1959'da üçüncü baskısı yapılan ve her baskıda biraz daha olgunlaştırılan, genişletilen bu sözlükte kısa ve uzun heceler gösterilmiş, vurgu yerleri belirtilmiştir; fiillerin özne, nesne alıp almadıkları, nesne alanların yalın, -i'li, -e'li, -den'li, -l'li nesnelerden hangilerini aldıkları açıklanmıştır. Arasıra ileri sürülen kusurları ne olursa olsun Türkçe Sözlük, hazırlayıcısının adını anıtlaştıran bir nitelik taşır.

Ağakay'ın öteki eserleri de hüyük bir dikkat ve titizliğin ürünüdür: Fransızca-Türkçe Sözlük'ü, Yakın Anlamlı Kelimeler Sözlüğü'nü, Mecazlar Sözlüğü'nü, Kelime Yapı Yolları'nı incelemiş olanlar bu yargımıza katılacaklardır.

Mehmet Ali Ağakay bir tıp doktoru idi. Ama uzmanlığı içinde bulunmayan konular üzerine eğildi mi, kuvvetli mantığı, şaşmaz sağduyusu ile hemen en doğru yolu bulurdu. Nitekim dil eğitimi görmediği halde dil bilginlerini imrendirecek yapıtlar ortaya koydu. Gramerimizin şimdiye kadar ele alınmamış yönlerini inceleyen makaleleri de bunlardandır.

İnanılamayacak derecede çok çalışırdı. O zayıf vücudun bu kadar büyük ve ağır işlere nasıl dayandığına şaşılırdı. Sekiz aydan beri evinden çıkamayacak kadar hastaydı. Bununla birlikte Türkçe Sözlüğün dördüncü baskı provalarını ayrı ayrı okuyan dört kişinin düzeltmelerini bir nüsha üzerinde topluyor, kendi düzeltmelerini de bunlara ekliyordu. Bu sıkı çalışması ölümünden bir hafta öncesine kadar sürdü.

On, on beş günde bir kendisini yokluyordum. Son ziyaretlerimden birinin üzerinden üç gün geçmişti ki yeni bir ziyaretimi

beklemeden, hemen görüşmek üzere beni istedi. Gittim. Yatağında kımıldayamaz durumda idi. Anladım ki sayılı günleri kaldığını sezmiş, bana bir şeyler söylemek istiyor... Zor konuşuyordu. Türkçe Sözlüğün ilk on formasının provalarına baktığını söyledikten sonra artık istediği gibi çalışamadığını, provaları birleştirme ve son düzeltmeyi görüp basılayı verme işi için başka bir arkadaş bulmamız gerektiğini belirtti. Daha önceki iki baskıyı denetlemiş, bu kez de provaları görmekte olan profesör Hasan Eren'den ricada bulunmaya karar verdik.

Ertesi gün, bu yardımı da esirgemeyeceğine söz aldığım sayın Hasan Eren'le birlikte Ağakay'ı görmeye gittiğimiz zaman, dünden beri dalgın olduğunu öğrendik. Biraz sonra uyanmış; bizi yanına aldılar. Ölümle arasında bir adımlık yol kalmış olduğu apaçık görünüyordu. Bizi gözleri parlayarak karşıladı. Sözlük üzerine son sözlerini söyledi. Masa üstünde bulunan onuncu formayı Eren'e gösterdi. Basımevinden gelen başka provaları da yarın toplar gönderirim, dedi. Ben düşünüyordum: Konuşmaya bile gücü yetmezken bu işi nasıl yapabilirdi? Oysa birgün sonra provaları toplayıp büyük bir kutuya yerleştirmiş olduğunu bildirdiler. Bu, onun yapabildiği son iş oldu. Nefes aldıkça bir görevi bulunduğuna inanışın bu efsaneleşecek örneği, ertesi gün oksijen verilmeden nefes alamaz olmuştu.

* * *

Ağakay 1893'te Girit'te doğdu. İlk öğrenimini Hanya'da, orta öğrenimini İzmir'de yaptıktan sonra Askerî Tıbbıye'de okudu. Tıbbıye'yi bitirmeden önce bir buçuk yıl Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarına hekim yardımcısı olarak katıldı. 1917'de hekim çıkarak tekrar orduda hizmete başladı, Millî Mücadele'de çeşitli hizmetlerde bulundu ve İstiklâl madalyası aldı. Beşinci dereceden harp malûlü idi. Bir diz kapağı sakat olduğundan rahat yürüyemezdi. Sivil hizmetleri arasında Guraba Hastanesi göz hastalıkları asistanlığı, tıp talebe yurdu müzakereciliği, Besni ilçesi trahom mücadele hekimliği, İstanbul Yatılı Okullar Göz Hekimliği gibi görevler vardır.

Doğru özlü, doğru sözlü, mert, ülkücü bir insan olan Ağakay, 1936'da dil üzerine yayımladığı birkaç yazı dolayısıyla Atatürk'ün dikkatini çekmiş ve Dil Kurumunda çalışmak üzere çağrılmıştı. İlkin Terim Kolunda görevlendirilmiş, burada verimli çalışmalarıyla kendini göstermişti. O sırada Atatürk'ün hemen her gece köşke çağırdığı dilciler arasında Ağakay da bulunurdu. "Atatürk'ten 20 Anı"sı bu günlerin andacıdır.

1937'de Atatürk onu milletvekili yaptı. (Bu görevi 1946'ya kadar sürdü) 1941'de Dil Kurumunun Sözlük Kolu Başkanlığına getirildi. 1962 yılına değin süren bu görevinden, rahatsızlığı dolayısıyla çekildi. Özrünü ve çekilme isteğini üyesi bulunduğu yönetim kuruluna bildirdiği zaman, yaptığı hizmetler saygı ile anıldı ve kendisine Onur Üyeliği de verildi. Bundan sonra evinde çalıştı. Türkçe Sözlüğün üçüncü baskısı üzerinde gereken değişiklikleri yaparak dördüncü baskıyı hazırladı.

Ondaki çalışma aşkının sınırsızlığına bakınız ki ölümle pençeleştiği son haftalarda, Türkçe Sözlük çalışmalarının ağırlığı yetmiyormuş gibi, bir de Türkçeden Fransızcaya Sözlük düzenlemeye başlamıştı ve bunu bir yılda bitirebileceğini söylüyordu.

Türkçe Sözlüğün ilk baskısını hazırladığı sırada on altı yaşındaki oğlunu, bir yıl sonra da eşini kaybetmiş; bu büyük acıları, kendisini biraz daha çalışmaya vermekle yenmişti.

En büyük zevki çalışmak, dinlenmeden çalışmak olan bu ülkücü arkadaşımız ancak şimdi – Asri Mezarlığın gür ağaçlı bir köşesinde, yan yana uyuyan oğluyla karısının bitişiğindeki son yatağında – dinlenmeye başlamıştır.

Yetmiş iki yaşında göçenin gençliğine acınmaz; ama Ağakay gibi yeri kolay kolay doldurulamayacak bir değerden yoksun kalışımıza ne kadar acısak azdır.

Ömer Asım AKSOY

Olaylar · Gerçekler

TİYATRO :

Yerli Oyunlar Üzerine

Öteden beri, sahnelerimizin yerli oyun yazarlarına gereğince, yeterince açık olmadığını söyler dururuz. Yerli oyun olmayınca bir Türk tiyatrosunun varlığından söz etmenin anlamsız olduğunu savunan eleştirmenler, yazarlar, tiyatro adamları, elbette ki bu görüşlerinde haklıdırlar. Bir ulusun tiyatrosunda oyun yazarının, yani "oyun"un yeri, oyuncunun, yöneticinin yerinden öndedir. Bunun en belirgin örneğini, özenci (amatör) topluluklarımızın son bir iki yıl içinde Batıda gördükleri ilgide bulmaktayız. Yerli oyunlarla şenliklere katılan bu özenci topluluklarımızın başarısını, örneğin, Fransa'da bir *On İkinci Gece* oynayan Devlet Tiyatromuz gösterebilmiş midir? Gösterememişse, bunun nedeni üzerinde kafa yormak gerekir. Bir *Pabuççu Ahmed'in Serüveni*, seksen yabancı oyundan daha çok Türk tiyatrosunun varlığını belgeler. Yerli oyun, oyuncu ve yönetmenin işbirliğinden Türk Tiyatrosu doğar. Bunu bir kez daha söylemekle hiç bir şey yitirmiş olmuyorum. Ancak, bu demek değildir ki, yerli oyun adına her ipe-sapa gelmez şey ramp ışığına çıksın. Yerli yazarlarımızı yüreklendireceğiz; Türk sahnesinin görevi bu bir bakıma. Ama denenmiş, ipliği pazara çıkmış, boşluğu anlaşılmış yazarlarımızı yüreklendirmeyi sürdürmek, boşuna bir çabadan, zaman yitirmekten öteye bir şey değildir. Devlet Tiyatroları'nın bu yıl ilk dönü (tur) oyunları içinde, örneğin bir *Uçurtmanın Zinciri* bu görüşümüzü doğrular. Daha iyi oyunları oynanmış bir yazarın *Kördüğüm*'ünü seyirciye sunmak, hem yazara, hem seyirciye, hem Türk Tiyatrosu'na kıymaktır.

Bir Uzay Filmi "Uçurtmanın Zinciri"

Refik Erduran'ın şimdiye değin hiçbir oyununu sahnede görmek olanağını bulamamıştım. *İp Oyunu* ve *Korkunçlar* adlı iki kısa oyunu ile *Karayar Köprüsü* adlı oyununu okumuş, Erduran'ın, oyunları görülebilecek bir yazar olduğu kanısına varmıştım. Küçük Tiyatro'daki *Uçurtmanın Zinciri*'ne giderken, Erduran'ın oyunları üzerine yazılmış eleştirilerin etkisi altında kalmakla birlikte, yazarın son oyunu olması dolayısıyla, bir gelişim olmalı diye düşünüyordum. Perde kalkmadan, Erduran'ın kendi oyunu için yazdıklarını okudum:

"En inanmış idealistin bile ülkülere boş verip yalnız kendi için yaşamayı özlediği anlar olur. En ateşli aşık bile bazan bir kadına tutkunluğun ağından sıyrılıp kendi kendine yeterliğin özgürlüğüne kavuşmak ister.

Başkalarıyla bağlantılı yaşama gereğinin yerçekimi, tam bağımsızlığa doğru havalanma özlemi ile çekişip durur her erkeğin ruhunda."

Erduran, bunları yazdıktan sonra ekliyor: "Uçurtmanın Zinciri oyununda bu çekişmenin komedisini vermeğe çalıştım."

Kişi, bunları okuyunca, yazarın, birey ruhu üzerine eğildiğini, oradan bize, yoğun bir bildiri getirebileceğini düşünüyor. Ama ardından, yazar... "bu çekişmenin komedisini vermeğe çalıştım." dediğine göre, ne demek ister ola? diye de düşünüyor kişi.

Perde, bir köy evi üzerinden kalkıyor: samanlar arasında sarmaş dolaş, mani söyleyerek sevişen iki genç ve iki inek, sarı kızla kara kız. Köy gerçeğine uzanan bir giriş. Askerlikte çok şey öğrenmiş bir köy delikanlısı, kent görmüş, ama köye bağlı bir köy kızı. Delikanlının içinde, koca kentlere gidip okumak, mühendis olmak; kızın içinde, sarı kızla, kara kızla, içinde erkek bulunan bir ev. Kişiyi umutlandıran bu girişten sonra oyun, birden bire tutarsızlaşıyor. Hani, "harika çocuk" çok duymuşsunuzdur ama, "harika delikanlı" duymamışsınızdır; Erduran, bari ben yaratayım da olsun bitsin diye düşünmüş olacak, sığırlarla sarmaş dolaş bir Türk köylüsünden uzay adamı çıkarıyor. Seyirciye de "pes" demek düşüyor. Oyun özü bakımından

gerçekle başlayıp gerçekle, daha doğrusu seyirciyle alay ederek gelişiyor ve gerçek-dışı bir bitişe ulaşıyor. Erduran'ın, uzay filimlerinde gördüklerimizi sahneye aktarmadaki ustalığı için bir şey diyecek değilim. Hakçası, gökyüzünü, roketleri, televizyonu, ne bileyim, uygarlığın her bir şeyini sahnede gözlerimizin önüne seriyor. Soyut sayıları bile somutlaştırıyor, onlara elle dokunabiliyoruz. Demek istediği de var: insanlar aç, çıplakken, uzay araştırmalarının, aya gitmenin ne anlamı var? Bu bildiri az şey değil; gel gör ki, Refik Erduran'ın elinde bir boşa atılmış kurşun olmaktan öteye gidememiş.

Asuman Korad'ın sahneye koyduğu *Uçurtmanın Zinciri* için Refik Eren çok çaba göstermiş, yazarın oyununa gerekli olan her şeyi yapmış bir dekorcu olarak. Amerikan tipi gazeteci "Çuvaldız"da Savaş Başar, iyi bir oyuncu. Köy delikanlısı, sonradan ünlü gökbilimci ve uzay adamı Ömer'de Bozkurt Kuruç, eski oyunlarına hiç bir şey eklemiyor; kişiden yaratıcılık istemeyen bir oyunda da başka şeyler yapılabilir mi, orasını da bilmem. Zeliha Berksoy, bir başka oyunda ancak kendini gösterebilecek.

Tatlı Bir Güldürü "Kahvede Şenlik Var"

Sabahattin Kudret Aksal'ın ilk oyunu *Evin Üstündeki Bulut* 1948'de oynanmış. Onu 1950'da Ankara'da Küçük Tiyatro'da oynanan *Şakacı* izlemiş. 1958'de İstanbul'da Oda Tiyatrosu'nda *Tersine Dönen Şemsiye* seyirci önüne çıkmış. Bu yılın ilk dönü oyunları arasında Yeni Sahne'de oynanan *Kahve'de Şenlik Var*'la Aksal, dördüncü kez seyirci önüne çıkmış oluyor demek ki. Bu arada oynanmamış ama kitap olarak yayımlanmış bir oyunu daha var Aksal'ın : *Bir Odada Üç Ayna*. Şiirle başlayan, hikâye ödülleri kazanan Aksal'ın, demek ki, oyun yazarlığı da oldukça eskiye uzanıyor. Ama, yerli oyun yazarları sayılırken Sabahattin Kudret Aksal adının atlanması nedendir? Bunu ben, Aksal'ın sivri çıkışlar yapmamasında, bir de seyrek yazmasında buluyorum. *Kahvede Şenlik Var*'a gelinceye değin hiç bir oyununu görmemiştim, bu yüzden de sözü edilmemesini pek yadırgamıyordum Aksal'ın. Ama hiç değilse bu son oyunu ile, Cevat Fehmi'lerin, Erduran'ların, Kurşunlu'ların sözü edildiği yerde, Aksal'ın hakkı yenmemelidir diye düşünüyorum.

Bir oyun, ölçüdür bir bakıma: özde, teknikte, uyumda. *Kahvede Şenlik Var*'da bunu bulabiliyoruz. Oyunun kişileri, Erkek olsun, Kadın olsun, şiirin soluğunu estiren Garson olsun, gerçek kişiler değil belki. Nedir ki, onların düşselliği, çevremizden pek de uzak değil. Tanıdıklarımız arasında eylemleriyle onları andıranlar vardır.

Bir "çıkar evliliği" özünü sulandırmadan seyirciye ulaştırmak, bir konu çevresinde iki saat kişileri konuşturmak, bu arada seyirciye küçük kahkahalar attırmak, öyle uzay filmi yapmak kadar kolay olmasa gerek. Ayrıca, oyun, erkek -kadın ilişkilerinin tatlı bir güldürüsüdür. Yurdumuzda, aydın katlarda bile çözümlenmemiş bir sorun olarak durmaktadır bu ilişki. Anadolu'daki zengine kız vermek ile büyük kentlerimizdeki tutum arasında ne ayrım var? Bunu söylemekle *Kahvede Şenlik Var*'dan ayrıldığımı biliyorum: ama şu var ki, Sabahattin Kudret Aksal'ın oyunu, genişten dara doğru uzanan sayısız çemberlerin son halkası olmakla, bana bunu düşündürüyor. Anadolu'daki sessizlik, *Kahvede Şenlik Var*'ın kişilerinde dil oluyor. Anadolu'daki erkek -kadın ilişkisinden acı bir güldürü çıkarmak olanağı vardır belki, ama yine de o güldürünün kimseyi gülümsetebileceğini sanmıyorum. Bir burukluk, bir acıdır çöker yüreğe. Oysa, kentlilerin yapmacık dünyasından bir kesit alan Aksal, bu aynı ilişkiden kişiye küçük iğneler batıran tatlı bir güldürü çıkarıyor.

"İncir çekirdeğini doldurmaz şey" diye düşünenlerin var olabileceğini düşünerek şunu söylemek isterim: incir çekirdeğinin şiirine ulaşmak her kişiye vergi değildir. *Kahvede Şenlik Var*, güzel Türkçe kullanımı yönünden de, ölçü yönünden de işte bu incir çekirdeğinin şiiridir. Şu var ki, bir ucuz-sahneye koyuş, oyunu gerçekten incir çekirdeğini doldurmaz bir güldürü durumuna da düşürebilir. Onun için, Melek Ökte'nin sahneye koyuştaki başarılı tutumunu anmak isterim. Kerim Afşar'ı, Muammer Esi'yi, Gülgün Kutlu'yu, güldürüde de başarılı sanatçılar olarak görmek olanağını bulduk *Kahvede Şenlik Var*'da. Seza Altındağ'ın oyuna giden düşsel dekoru da anılmaya değer. Bütünüyle, Devlet Tiyatroları'nın ilk dönü oyunları içinde en başarılısı *Kahvede Şenlik Var*.

Haber Olarak...

Ankara Sanat Topluluğu'nda Güner Sümer'in yazdığı ve sahneye koyduğu *Bozuk Düzen* adlı iki bölümlük oyun 20 ekim'de başlamıştır. Meydan Sahnesi ise ilk oyun olarak Haldun Taner'in *Eşeğin Gölgesi* adlı müzikli "ibret"ini oynamakta. Devlet Tiyatroları'nın geçen sayımızda duyurduğumuz oyunları da devam etmektedir.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

KİTAPLAR:

Tekirdağ'da Atatürk *

On beş, belki de yirmi yıl önce sayın Yaşar Nabi'nin Varlık dergisi ve yayınları ile başlayan, her yıl Atatürk sayıları ve kitapları yayınlama geleneği, giderek her yıl gelişti. Her yılın ekim ayı Atatürk yayınlarından birkaçını ulusal kitaplığımıza kazandırıyor.

Bu yılın Atatürk kitaplarından birisi daha kitaplığımıza girdi. Genç ve çalışkan araştırıcı Aydın Oy'un uzun süre çalışarak meydana getirdiği "Tekirdağ'da Atatürk" eseri bölgesel tarih ürünlerinin güzel bir örneği olmuştur.

Sayın Aydın Oy, bir tarihçi gibi davranarak belgeleri değerlendirmiş, olayları yaşayanlarla görüşmüş ve böylece Birinci Genel Savaş ile Ulusal Kurtuluş Savaşı içinde Atatürk'ün Tekirdağ ile ilgisini bütün aydınlığı ile belirtmiştir. Atatürk, başarı çizgisinin başında yani Sofya ateşemilterliğinden Çanakkale'deki büyük tarihi görevine başlamak üzere 2 şubat 1915'te Tekirdağ'a gelmiş ve bütün hazırlıklarını burada yaparak yurt hizmetine koşmuştur. Daha sonra, 1928'de Dolmabahçe'deki yeni Türk alfabesinin uygulanması üzerine yaptığı büyük toplantıdan sonra ilk yurt gezisini Tekirdağ'a yapmıştır. Orada sayın bir hocaefendi ile yaptığı bir görüşme ve kendisine yazdırdığı bir âyetin altına yeni harflerle kendisinin yazdığı yazı devrim tarihimizin bir belgesi olarak kalmıştır. Şimdi bu belge Tekirdağ'da Hocaefendinin oğlunda imiş. Gönül isterdi ki bu değerli belgenin aslı ya da fotoğrafı Ankara'daki Devrim Müzesine konsun.

Eserin konu başlıkları şöyledir: "19. Tümen'in kuruluşu. Mustafa Kemâl Tekirdağ'da", "Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk ve Tekirdağ", "Harf devrimi yıllarında Atatürk Tekirdağ'da", "Atatürk'ün Muratlı gezisi", "Trakya manevraları (Atatürk Tekirdağ'da)", "Atatürk'ün ölümü karşısında Tekirdağ", "Tekirdağ'da Atatürk'ün adını taşıyan yapılar ve adına dikilmiş anıtlar".

Ayrıca, başvurulan kaynaklar, kişi ve yer adları indeksi, sözlük bölümlerinden başka büyük değer taşıyan, Ata'nın Tekirdağ ile ilgili fotoğraflarının hepsi kuşe kâğıt ile ayrı bir forma halinde verilmiş. Bu fotoğraflar esere ayrı bir değer kazandırmıştır.

Yazar, önsözde çok önemli bir konuya parmak basıyor ve aydınlarımızı uyarıyor. Aydın Oy diyor ki: "Genel nitelikte eserler, sayıları binlerin üstünde bile olsa, hacim genişliği ve olaylara toptan bakış sebebiyle Atatürk'ün hayatındaki kısa süreli, fakat renkli ve ilginç dönemlerin ayrıntılarını vermekten uzaktırlar. Bir boşluk olarak görülen bu gibi dönemlerin bütün yurt ölçüsünde ilgililerin bilgisine sunulması aydınlatılması görevini küçük hacimli denemeler yerine getirecektir. Bunun sonucu olarak Atatürk'ün hayatındaki her dönem ve evre belgelere ve hatıralara dayanarak açıklanmış, noksanlıklar giderilmiş olacaktır.. İleride sırf Atatürk konusunda çalışmalarda bulunacak bir enstitüye bu küçük denemelerin de kendi çaplarında yardımı dokunacaktır."

Bu görüş çok yerinde ve haklıdır. Bu, tarihte usulün bir bölümüdür. Atatürk ile ilgili daha nice anılar vardır ki hiç el sürülmemiştir. Bunların büsbütün kaybolmasının önüne geçmek gereklidir. Bunun için şöyle bir öneride bulunmak istiyorum.

Türk Tarih Kurumu, İnkilâp Enstitüsü, Türk Dil Kurumu, Millî Eğitim Bakanlığı her yıl ya ayrı olarak ya da ortaklaşa bir yarışma açmalıdır. Yarışmanın konusu "Atatürk ve Devrim

* Aydın Oy, Tekirdağ'da Atatürk, Anılar, Belgeler, Fotoğraflar, İstanbul 1965, Ekin Basımevi, Fiyatı 3 lira (İsteme yeri: Aydın Oy, Sanat Enstitüsü Edebiyat Öğretmeni, Tekirdağ).

ile ilgili bölgesel anılar" olmalıdır. Böyle bir yarışmanın önemi meydandadır. Bölgesel anılar bir araya getirilince, bütün ayrıntılarıyla meydana çıkacak ve Kurtuluş ve Batılaşma çabasında yurdun her parçasının payı görülecektir.

Öte yandan bu araştırmalar sırasında birçok yeni ve bilinmedik belgeler ortaya çıkacak, kaybolmaktan kurtulacaktır. Örneğin bu belgelerden birisi, çocukluğumun en güzel anısı olarak bendedir. Bu belge, o zamanlar bir basımevi bile bulunmayan Tokat'ta şapografla basılarak dağıtılan Anadolu Ajansının zafer haberleridir. Bu, yokluk içinde yurt çocuklarının nasıl çırpındıklarını gösteren ilginç bir belgedir.

Onun için yukarıda önerdiğiniz yarışmanın üzerinde durulması çok yerinde bir davranış olacaktır. Bize bu düşünceyi veren dostumuz Aydın Oy'a teşekkür ederken kendisini bu güzel eserinden dolayı tebrik ederiz.

Cahit ÖZTELLİ

*

Sartre'in "Baudelaire"i

Sartre'ın "Baudelaire" adlı kitabı, bizde de yayımlandı[1]. Baudelaire üzerine varoluşçu bir açıdan eğilen yazar, varoluşçu edebiyatın yabancılaşma, korku, bunaltı, yargılanma, hiçlik gibi kavramlarına göre değerlendirme yapmaktadır. Daha ilk sayfada yalnızlık ve korku ile karşılaşırız: "Bu yalnız adam büyük bir korku duyar yalnızlıktan, hiç yalnız çıkmaz sokağa, bir yuva özlemi içindedir". Bu yalnızlık, annesinin ikinci kez evlenmesi, Baudelaire'in bir yatılı okula verilmesine bağlanıyor, kitapta. Annesinin yanında gönençliydi, onun evlenmesi ile "bu yaşantı, alçalan bir deniz gibi, onu yalnız ve kupkuru bırakarak, çekilip gitti; böylece Baudelaire varlığını doğrulayan nedenleri yitirdi; duyduğu utançta bir hiç olduğunu, varlığının kendisine bir hiç için verildiğini anladı. Kovulmuş olma korkusuna, derin bir kırgınlık duygusu karıştı" diyor Sartre ve sonra Baudelaire'in şu satırlarını anıyor: "Ta çocukluğumdan beri *yalnızlık* duygusu. Aileye rağmen –özellikle de arkadaşlar arasındayken– sonsuza dek yalnız bir kader duygusu" (Mon Coeur mis à nu – Açılan Kalbim).

Sartre'a göre, Baudelaire, yalnızlığı kendisi istedi, bir başkası olduğunu denedi, duydu. "Israrlı ve hüzünlü bir atılışla başka *kıldı* kendini. Bunu birçok kez belirtir yazılarında: "Ben başkasıyım. Bana acı çektiren hepinizden başkayım. Bedenime eziyet edebilirsiniz, ama *başkalığıma*, hayır". Bu başkalığı içinde kendi içine kapanır, böylece *kendi kendini* görmek ister. Kendi kendini görmek için ise kalbin aynasına bakmak gerekir. İslâm tasavvufunda kendine dönen ve kendini gören kişiler vardır; fakat Baudelaire beceremez onu. Bunun için de acı çekmeğe, kendisini cezalandırmağa çalışır. Kendi önünde başka biri gibi dikilir. Bir ara kendine kıymağa karar verir: "Kendimi öldürüyorum, çünkü başkaları için gereksiz, kendim için de tehlikeliyim".

Baudelaire'in insanlardan tiksindiğine, iyilik ve kötülüğü kendisinin yaratmak istediğine dokunan, cinsel hayatta bile yalnızlık duyduğunu söyleyen Sartre, kılık değiştirmek hastalığına önemli yer ayırır kitabında. "Vücudunun, duygularının ve yaşamının görünüşünü değiştirmek; gerçekleşmez bir kendini yaratma ülküsü peşindedir. Yalnız kendi kendisine borçlu olmak için çalışmaktadır: kendini tekrar ele almak, bir tabloyu ya da şiiri düzeltir gibi düzeltmek istemektedir". Sartre, onun "yargılanma" isteklerine de dokunuyor.

Sartre'a göre, "*varoluş*'unun hiç durmadan yenilenen yeniliği altında, kendi varlık'ı olarak adlandırdığı değişmez, unulmaz bir görünüş" seçmiştir Baudelaire:

Un navire pris dans la pôle
Comme en un piège de cristal
Cherchant par quel détroit fatal
Il est tombé dans cette geôle...

Sartre, Baudelaire'in zamanın geçişinden nefret ettiğini belirttikten sonra, onun için "zamanın en belli başlı boyutu, *geçmiş*'dir" der. Şimdiki zamana anlamını veren geçmişdir çünkü. "Geçmiş ona varlık ile varoluş arasındaki o olanaksız bileşimin bir imgesini vermektedir. Geçmişim, ben demektir... Gerçekten *varolan* şey, işte bu bilince *varmış olmam*'dır... Baudelaire bu bilinçli Geçmiş *olmayı* seçti". Sartre, bu geçmişe bağlılık"da, Baudelaire'in *şiirsel oluşunu*'nun özünü bulur. Varoluş'u fizik-ötesi bir hafiflikle görüyor Sartre ve bunu kanıtlamak için de onun *Guignon* adlı şiirinden bir üçlüğü örnek

1) J. Paul Sartre, Baudelaire, (Çev. Bertan Onaran) de Yaynevi İstanbul 1964, s. 173, fiyatı 75. lira.

olarak veriyor. "Gerçekten de, şiirlerin yapmaya uğraştığı şey varlık ile varoluşun nesnel bileşimidir".

Sartre, Baudelaire'i Varoluşçuluk yönünden iyice inceledikten sonra, sanatına da dokunur birazcık. "Otuzuna bile varmadan, her şey üzerindeki düşünceleri tamamlanmıştır; evirip çevirmekten başka bir şey yapamaz artık. *Fusées*yi ya da *Mon coeur mis à nu*'yü okurken yüreği daralır insanın: Ömrünün sonlarına doğru yazdığı bu notlarda yeni, daha önce söylemediği, hem de daha güzel söylemediği hiç bir şey yoktur. Oysa, ilk gençliğinin yapıtı olan *La Fanfarlo*, tersine, şaşırtmaktadır insanı; her şey, düşünler ve biçim, daha şimdiden vardır burada. Eleştirmenler sık sık yirmi üç yaşındaki bu yazarın kendine olan hakimiyetini belirtmişlerdir. Bundan sonra ancak tekrarlıyor kendini". Şiirlerini tekrar tekrer düzeltir, onarır onları. Tek olumlu yaptığı Poe'nun öykülerini Fransızcaya çevirmesidir.

Sartre'a göre, Baudelaire'in yaşamı kadar duruk bir yaşam zor görülür. Bezgin, tembel, korkakdır O. Bir madde gibi erir tutulduğu hastalıkla.

Kitabı okurken, Baudelaire'in bizim sanatçılar üzerindeki etkisi üzerine düşünüyor insan. Onun, tekrar tekrar düzelttiği ve böylece sağlamlık verdiği dizeleri sanatçılarımızı belki etkilemiştir; fakat, onun düşünlerine ortak çıkıp da insanlardan kaçan, nefret eden, pisliği ve hastalığı özleyen kişi çıkmamıştır. Onun etkisi ile sanatçılarımızın neler yaptığını, sanatımıza neler kazandırdıklarını berrak olarak henüz bilmiyoruz. Bunun envanterini yapan bulunur elbet. Bu envanter yapılırken yalnızlıktan, hiçlikten, korkudan söz eden herkesi ve her şiiri Baudelaire etkisinde görmemek gerekir.

Sartre, Baudelaire'i kendi düşün açısından incelemekle iyi etmiştir. Bir sanatçıya yalnız bir açıdan bakılamayacağı da böylece ve bir kez daha anlaşılmaktadır.

Çevirmen genel olarak arı bir dil kullanmıştır. Bu yazımıza aldığımız bazı tümcelerde de görüleceği gibi "peş", "hâkimiyet" sözlerini de kullanmayabilirdi. Bir de "Kıvançlanmak" sözü yerine, yaygın bir kullanışı olan "kıvanmak" sözünü kullanabilirdi.

Sartre, Baudelaire üzerine yazdığı bu incelemesinde, kendi düşünüsü bakımından başarılı bir sonuca varmaktadır.

Muzaffer UYGUNER

YENİ YAYINLAR:

DUVARLARIN ÖTESİ: (oyun, *Turgut Özakman.*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1955., 107 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Bilgi Yayınevi, Sakarya cad. 8 Yenişehir/Ankara. "Aşağıdaki Bilgi Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") İlk kez 1958 yılında Devlet Tiyatrosu'nda oynanan *Duvarların Ötesi*, Turgut Özakman'ın olduğu kadar yerli oyun yazarlığımızın da başarılarından biri olmuştur. Tutuklulardevinden kaçan dört idam hükümlüsünün sığındıkları bir zeytin deposunun ikinci katında geçirdikleri yirmi dört saatin oyunu. Güçlü bir tiyatro tekniği, her an ilgiyi ayakta tutan gerilimi ve insanın alınyazısıyla ilgili özüyle *Duvarların Ötesi*, Türk tiyatrosunun yüzünün akıdır.

SANATÇI VE ÇAĞI: (denemeler, *Albert Camus.*, çeviren: Yıldırım Keskin., Bilgi Yayınevi, Ankara 1965., 57 sayfa, fiyatı 3 lira.) Romancı, oyun yazarı olduğu kadar düşün adamı olan Camus'nün "Sanat ve yazar", "Sanatçı ve çağı" başlıklarını taşıyan iki güzel denemesinin toplandığı bu kitapta ayrıca Sartre'ın, Camus'nün ölümü üzerine yazdığı ilginç bir yazısı da yer almıştır.

BİLİM VE SAĞDUYU: (*J. Robert Oppenheimer.*, çeviren: Onur Öymen., Bilgi Yayınevi, Ankara 1965, 108 sayfa, fiyatı 4 lira.) Atom bombasının babası olarak tanınan ünlü bilgin Oppenheimer, bu kitapta, bilimin çağımızdaki yerini inceliyor.

DÜNYAMIZIN HAYAT HİKÂYESİ: (*George Gamow.*, çeviren: Avni Yakahoğlu.,

Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 201 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara cad. 49 İstanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

ATATÜRK İÇİN DİYORLAR Kİ: (derleyen: Selâhattin Çiller., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 303 sayfa, fiyatı 5 lira.) Ölümsüz Atatürk için yabancı basında ve Türk basınında yazılmış sözleri bir araya getiren bir kitap.

SON KUŞLAR-MAHKEME KAPISI: (*Sait Faik.*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965., 286 sayfa, fiyatı 6 lira. "Sait Faik-Bütün Eserleri" dizisi: 11-12.")

ÖTEKİ: (roman, *Dostoyevski.*, çeviren: Nihal Yalaza Taluy., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 157 sayfa, fiyatı 4 lira.) Büyük romancı Dostoyevski'nin *Öteki* adlı bu romanı dilimize ilk kez çevrilmiştir. Romancının her yapıtı gibi bu da kitaplıklarda bulunması gerekli bir romandır.

ISABELLE: (roman, *Andre Gide.*, çeviren: Yalçın Tura., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 69 sayfa, fiyatı 2 lira. Üçüncü basılış.)

OĞLUM SAVAŞ'A MEKTUPLAR: (şiirler, *Özker Yaşın.*, Çevre Yayınları-Kıbrıs., İstanbul, 1965., 171 sayfa, fiyatı 6 lira.)

MAREE HAUTE: (oyun, *Turhan Doyran.*, Cercle Litteraire Français de Wallonie yayını., Fransızca., 1965 yılında Belçika'da basılmıştır.)

KALEVALA: (Fin destanı., çevirenler: Lâle Obuz-Muammer Obuz., Ankara, 1965., 332 sayfa, fiyatı 15 lira. İsteme yeri: Aydın Kitabevi, Kocabeyoğlu Pasajı, Yenişehir Ankara.)

ÖYKÜLER BETİĞİ: (kısa öyküler, *Ender Gürol.*, İstanbul 1965., 45 sayfa, fiyatı 5 lira).

PREMETHEUS'UN DÖNÜŞÜ: (denemeler-eleştiriler., *Kaya Özsezgin.*, Toplum Yayınları, Ankara 1965., 55 sayfa, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: P.K. 176 Ankara.)

ÇAY BİR: (Şiirler, *C. Tahir Toprak.*, İstanbul 1965., 39 sayfa, 3 lira.)

AH O VAN GOGH VE SEN: (şiirler, *Ahmet Ayberkin.*, Ankara 1965., 32 sayfa, fiyatı 3 lira. İsteme yeri: P.K. 96 Ankara.)

SABAH RÜZGÂRI: (şiirler, *Şanlı Aslangül.*, Ankara 1965., 31 sayfa, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: Denizciler cad. Börekçi Han 4/31 Ankara.)

TERCÜME: (üç aylık degi., sayı: 83, temmuz-eylül 1965., Millî Eğitim Bakanlığı yayını, Ankara 1965., 126 sayfa, fiyatı 400 kuruş.) Son birkaç sayıdır aksatılmadan yayınlanan *Tercüme* dergisinin bu son sayısında Martialis, Gazzalî, André Gide, Baudelaire, Samuel Johnson, Washington Irving, Rilke, F. Durrenmatt, Elsa Morante'den çeviriler yer almıştır. Ayrıca, Ahmet Muhip Dranas'ın iki, Orhan Veli'nin de sekiz şiirinin İngilizce çevirilerinin de sunulduğu bu sayıda Martin Esslin'in "Usdışı Tiyatro" adlı ilginç bir incelemesi de bulunmaktadır. F. Durrenmatt'ın "Sonbahar Sonlarında Bir Akşam Vakti" adlı ilginç oyunu de derginin anılmağa değer özellikleri arasındadır.

BOŞ DAVUL: (masallar, *Tolstoy-Hawthorne-Kipling.*, çeviren: M.Z. Gülsoy, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 56 sayfa, 1 lira. İkinci basılış.)

PEMBE KÜÇÜK MAYMUN: (çocuk romanı, *Carlo Collodi.*, çeviren: Ülkü Tamer., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 56 sayfa, 1 lira. İkinci basılış.)

GİZLİ OTURUM: (oyun, *Jean Paul Sartre.*, çeviren: Bertan Onaran,de yayınevi, İstanbul 1965., 51 sayfa, fiyatı 2 lira., "Tiyatro kitapları" dizisi: 23. İsteme yeri: de yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Han kat: 2 no: 13. Cağaloğlu, İstanbul. Aşağıdaki de yayınevi yayınları da bu adresten sağlanabilir.)

DON PERLIMPLIN İLE BELİSA'NIN BAHÇEDE SEVİŞMESİ: (oyun, *Federico Garcia Lorca.*, çeviren: Tarık Okyay., de yayınevi, İstanbul 1965., 36 sayfa, fiyatı: 2 lira., "Tiyatro kitapları" dizisi: 22.)

MUTLU GÜNLER: (oyun, *Samuel Beckett.*, çeviren: Akşit Göktürk., de yayınevi, İstanbul 1965., 59 sayfa, fiyatı: 2 lira., "Tiyatro kitapları" dizisi: 24.)

SAAT 21-22 ŞİİRLERİ: (şiirler, *Nâzım Hikmet.*, de yayınevi, İstanbul 1965., 40 sayfa, fiyatı: 2 lira., Türk Şiiri Dizisi: 6.)

FERHAD İLE ŞİRİN: (oyun, *Nâzım Hikmet.*, de yayınevi, İstanbul 1965, 83 sayfa, fiyatı: 3 lira., "Oyun kitapları" dizisi: 1.)

BİR AŞK KIRGININININ ŞARKISI: (şiirler, *Guillaume Apollinaire.*, çevirenler: Cemal Süreya-R. Tomris., de yayınevi, İstanbul 1965, 39 sayfa, fiyatı: 3 lira. "Dünya Şiiri" dizisi: 5.)

Güney ÇETİN

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 171, 1 Aralık 1965*

YABANCI KELİMELER SALGINI

AGÂH SIRRI LEVEND

Türk dili, bugün de büyük bir tehlike karşısındadır: Batı'dan sızan kelimeler salgını! Vaktiyle Arap ve Fars dillerinden gelen kelime akını durmuştur. Bu dillerden bir tek kelime artık dilimize girecek değildir. Çağlar boyunca girmiş olanlar yavaş yavaş ayıklanmaktadır. Kalacak kelime ve deyimler, asıllarını değiştirip Türkçeleşmiş olanlarla, dinî terim niteliğinde bulunanlardır. Bu da doğaldır.

Ümmet çağında Arap ve Fars dillerinden kelime almakta bir zorunluk vardı. İslâm dini ve bu dine dayanan hukuk, tasavvuf ve ahlâk sistemleri, bu bilimlerle ilgili birçok kavramların, terim ve deyimlerin dilimize girmesini gerektirecekti. Öte yandan Fars dili ve edebiyatı, İslâmlığın yayıldığı ülkelerde hâkim bir durumda idi. Bu dil de edebiyat yoluyla elbet birçok kavramlar, kelimeler ve deyimler getirecekti. Eğer bilginlerle şairler, bu aktarmada Türk dilini unutturacak derecede aşırı gitmemiş olsalardı, tehlike o kadar büyük olmayacaktı. Bugün, Türk dilini kurallarıyla birlikte yeniden kurmak gibi bir zorunluk çekmeyecektik. Olan oldu. Türk toplumu uyandı. Bilimin ışığı altında gerçekleşen Dil devrimi özlediğimiz ulusal yolu açtı.

Batı'dan gelen bu yeni salgında, hiç de böyle bir zorunluk yoktur. Gerçi bir yön değiştirme olmuş, yeni bir uygarlık âlemine girilmiştir. Bu yeni âlemin getireceği yeni düşünceler ve kavramlar, bunları belirten yeni kelimeler, deyimler ve terimler elbet girecek iş ve kültür ilişkileri birçok sözlerin gelip yerleşmesine yol açacaktı.

Fakat bunlar o kadar az, o derece sayılı ve zorunlu olacaktı ki, dilin özlüğünü asla bozmayacaktı.

Örneğin, günlük hayatımızda sık sık kullandığımız komünizm, faşizm, nazizm, marksizm, sosyalizm, liberalizm gibi kelimeler, değiştirilemeyecek olan bazı felsefe ve bilim terimleri, her gün yığın yığın yurdumuza giren ilâçların adları, otomobil, taksi, motör, telefon, telgraf gibi sözcükler, sınırlı kaldıkça zararı büyük sayılmaz. Gerçi bunların da çoğunu değiştiren uluslar vardır; fakat üzerinde durmağa değmez.

Ama bunların dışında kalan ve her halde Türkçelerinin bulunması gereken kelimeler de oluyor ki, bunları uluorta kullanmak dile ve Türk kültürüne karşı işlenmiş en büyük suçtur.

Örneğin, sansasyon, sempati, brifing, konsorsuyum, kontenjan, ambilem, lojman, komünikasyon gibi kelimeleri kullanmakta nasıl bir zorunluk vardır? Bunların karşılığı bulunamaz mı? Hele trafik, personel gibi kelimelerin kanun yoluyla dilimize girip yerleşmesi nasıl hoş görülebilir? Bir kere kanunlara geçip perçinleşmiş olan bu kelimeleri söküp atmak kolay olur mu?

Bunlardan başka, düşünmeden ve hiç üzüntü duymadan rasgele kullandığımız öyle kelimeler oluyor ki, biraz dikkat edince bu lâubalilikten utanç duymamak mümkün değildir. Örneğin, evimizin odalarından bahsederken "salon–salamanje" demek moda haline gelmiştir. O kadar ki "oturma –yemek odası" demek hatırımıza bile gelmiyor, Bu züppelik değil de nedir? Ana dile karşı bu saygısızlık nerede görülmüştür?

"Konfeksiyon" da kullanılması moda haline gelmiş kelimeler arasındadır. Bilir bilmez birçok mağazaların üstüne bu levhaların asıldığı görülüyor. Eskiden hazır elbise satan mağazalara "hazırcı" denilirdi. Bugün bu söz "konfeksiyon" kelimesiyle karşılandığı gibi, "tuhafiye" dediğimiz mağazalar da bu levhayı taşımaktadır.

Yavaş yavaş yabancı kelimeler takımıyla dile girmeye başlıyor: "angaje, angajman", "rezerve, rezervasyon", "form, forme, formasyon, formalite" gibi.

Her gün öyle sözler ortaya atılıyor ki, yabancı dil bilmeyen halkın bu kelimeleri nasıl karşılayacağını üzüntü ile düşünmemek elden gelmiyor. Örneğin, radyodan verilen haberler arasında "fultaym kanunu filân yerde uygulanmaya başlamıştır" gibi bir cümle işitince şaşıp kalıyoruz. Eğer bu haberin halk tarafından anlaşılması isteniyorsa "tam gün çalışma" demek daha doğru olmaz mı? İngilizcedeki "full time" kelimesine belki daha güzel karşılık bulunabilir; fakat bu yabancı kelimeyi olduğu gibi dile sokmak nasıl bir fayda sağlar?

Hangi resmî daireye ya da özel bir teşebbüs yerine girseniz, karşınıza hemen "enformasyon" yazılı bir levha çıkar. Bazı dairelerde bu kelimenin altında "danışma" kelimesinin de yer aldığı görülür. "Enformasyon"

eğer yabancılar için bir uyarma ise, o daireye giren yabancı bu levha olmasa da, o bölümün bu işe ayrıldığını hemen anlar. Eğer halk için ise, yalnız "danışma" levhası yeter.

Dahası var: Gün geçmiyor ki resmî binaların kapıları üstünde tuhaf daire ve müdürlük adlarına rastlamış olmayalım:

Marketing Şubesi
Aktüerya Müd.
Konjonktür Dairesi
Lojistik Dairesi
Enfrastrüktür Dairesi
Prodüktivite Dairesi

Bunlar ne demek? Kim anlar bu sözleri? Hangi Türk beğenip sever ve nasıl kullanır? Asıl önemli ve acıklı olanı, bunları kimler ve nasıl bir düşünce ile devlet dairelerine ad olarak önerir ve kabul ettirir. Bu biçimsiz, yabancı sözleri Türk diline sokmağa kim kendisinde hak görebilir?

Biz "Neşriyat ve Müdevvenat Müdürlüğü" gibi eskidenberi kullanıla gelen adları değiştirme çabası içinde hükümetin dikkatini çekmeğe çalışırken, şimdi daha kötüleri kucak kucak, yığın yığın, hiç bir sınır ve saygı gözetilmeden dilimize zorla sokularak Türk diline kastediliyor. Böylelikle dil eskisinden daha bozuk, daha kötü bir hale getirilmeye çalışılıyor. Bu yalnız dil bilincinin değil, ulus bilincinin de henüz gereği gibi yerleşmemiş olmasından başka birşey değildir.

Türk Dil Kurumu olarak, bu acı kayıtsızlığın karşısındayız. Yurttaş olarak da, kutsal duygularımızın zedelendiğini görmekle üzüntü içindeyiz. Bu satırlarla kamu önünde açıkça ricada bulunuyoruz. Her bakanlıkta üçer kişilik komisyon kurulsun; bu konu önemle ele alınarak bu gibi çirkin kelimelere Türkçe karşılıklar bulunsun.

Türk Dil Kurumu, bütün imkânlarıyla bu çalışmalara gücünü katmaya, hizmet etmeye hazırdır.

GELİBOLU'DA YAZICIOĞLU'NUN ÇİLEHANESİNDE

— Aysan Ediskun'a —

Mavi göklerde bir ulu ağaç yeşermiş,
Üstünde yıldızlar dal değiştirir
Bahardan, eşinden sarhoş kuşlayın..
Yıldızlar süt-mavi, yıldızlar yeşil,
Yıldızlar çakır,
Yıldızlar bembeyaz, som gümüşleyin..
Ve.. Mezar taşları değil artık taşlayın,
Yazıcıoğlu'nun aydınlığından...

Bir hal var havada, bir hal var içimde,
Bir sevap tadı var binbir suçumda
Akşam tamularda yatmış uyumuş,
Erte uçmaklarda uyanmışlayın..

Bir el dolaşır yeri, göğü, gökte nakışları,
Dağları, taşları, türlü kuşları,
Açılan kapılarda zehirle bal değiştirir...
Ayın gümüş servisi dalgaların beşiğinde,
Biz dalıp gitmişiz yüzyıllar öte,
Çilehanenin eşiğinde,
Denizlerden armağan...
Kandil ışıklarında bülbüller şakır,
Sahiden..
Şadırvan desem değil, çeşme desem değil,
Ay -vurmuş göllerde suya eğil-
Sulara eğilmiş kamışlayın..
Kayaları delip gelen bir sudur bu ses,
Yüzyıllar ötesinden, gönüller berisinden,
Yazıcıoğlum bir nefes okur,
Yavaştan, derinden,
Bir yazma kitabın yazılmamış yerinden...

Orhan Şaik GÖKYAY

Asya Yolculuğundan manzum notlar: III

BALİ ADASINDA AKŞAM TÖRENİ

Akşamı şarap gibi alır diker başına
Şu Bali adasının bal tenli güzelleri.

Cetlerinin tutuşan küllerinden çekilmiş
Yıldızdan gözlerinin geceden rimelleri.

Başlarında yarınki yiyecek sepetleri
Tapınak yollarında, bellerinde elleri.

Bir hırçın görünmez el okşarken sıkar gibi
Bir güzel kıvranışla tedirgindir belleri

Bir büyük çalgı gibi gerilir bütün ada:
Erkeklerden mızrabı, kadınlardan telleri.

Öyle raksederler ki koca tapınakların
Dalgada gemi gibi titreşir temelleri.

Bembeyaz mermerlerden ayırdetmek güçleşir
Ağaran benizleri, yaprak döken gülleri.

Göğüslerde meyvalar, sepetlerde meyvalar
Kâhinlerin duaya dönmez olur dilleri.

Neredeyse karaya çıkıp kız kaçırmaya
Dalgalar azgın azgın döverler sahilleri.

Anladım, niçin birden birçok kola sahiptir:
Onunu birden sarar Budanın heykelleri.

Bal rengi tenlerini yalatır tanrılara
Şu Bali adasının bal gözlü güzelleri...

Behçet Kemal ÇAĞLAR

İLERİ GERİ

NERMİ UYGUR

Gerikafalı, yeni budalası; geçmiş softası, kurulu-düzen düşmanı; geleceğe kapalı, kökünden kopmuş; ilerleme korkağı, gelenek yoksulu; yenilik körü, kutsallık yıkıcısı— *ileri geri* üzerindeki tartışmaların anlam-çevresine öylesine güzel aydınlık getiriyor ki bu deyimler. Gelenekçi açısından baktıkta: tutkularına kapılmış, gözü dönmüş, ölçüyü yitirmiş kişiler ilericiler. İlerici açısından baktıkta: dar düşünüşlü, güdük kalmış, saplantılı kişiler gelenekçiler.

Kimse kimseyi beğenmiyor. Herkes herkesi suçluyor. Doğru nerde?

*

Gelenek, bir kuşağın öbürüne bıraktığı inanış, duyuş, deney, bilgi, eyleyiş, alışkanlık, değer-düzeni çeşidinden yaşama koşullarının tümüdür. Doğal gözüyle baktığımız yapıp etmelere varıncaya dek konuşma, beslenme, giyinme, barınma, gezme, savaşma hep gelenekten edindiklerimizle gerçekleşebilir. Toplum yönetimi, dil, din, töre, teknik, bilim, felsefe - bunların hepsi geleneği olan insan başarılarıdır. Türlü türlü içerikteki sayısız geleneği yaratan da, aktaran da, benimseyen de insandır. Kimi gelenek mutlu bir raslantıda kuruluvermiştir. Çoğu geleneğin ardında gereksemeleri gidermeye yönelen bir sürü emek, uğraşma, didinme. Bazen de (ne yazık ki hiç önemle orantısı yok bunun), insan kanı ister belli bir geleneğin kurulması.

*

Salt gelenekçilik belli bir toplumda herkesin, her yönden, her zaman için gelenekten kalanla yetinmesi demektir. Gerçekte varolamaz böyle bir durum; bir tasarlama uyduruğudur bu. Donmuştur böylesi toplumlar: aktarılan ile benimsenen arasında en küçük bir ayırım kalmamıştır. Değiştirme, yorum, yargılama, değerlendirme, düzeltme, kaldırıp atma çeşidinden eylemlere yer yoktur. En ilkelinden bile olsa uygarlığın sözünü edemeyiz artık. Uygarlık olmayınca da insanın sözünü edemeyiz.

Aynı şey salt yenicilik için de geçerlidir. Tüm üyeleri ve kurumlarıyla geleneksel hiç bir şeyi benimsemeyen bir toplum kargaşadan sıyıramaz kendini. Herkes herşeyi başkalarından yararlanmaksızın yapmaya yeltendi mi, tüm kargaşa kaplamıştır ortaklığı. Uygarlığın sonudur bu. Uygarlık olmayınca da insanın sözünü edemeyiz.

Salt gelenekçilik, salt yenicilik - ikisi de soyut bir sınır- durumu. Bu kavramların biri öbürünü yadsır ama, aynı sonucu dile getirir ikisi de, —insansızlığı.

*

Öncekilerden edindiğine dörtelle sarılır tutucu. Geleneğin üzerine titrer. En içinden şöyle düşünür: son sözü öncekiler söylemiştir. Yapacağım bir şey yok benim. Bana düşen başkalarının bana ilettiğini tutmaktır. Benden sonrakilerin de yapması gereken bu.

*

Tutuculuk yaşama zorlukları karşısında belli bir davranışı açığa vurur. Güvensever bir insandır tutucu. Güvenli bir yaşamanınsa bir kez kurulabilmiş bir düzenle gerçekleşebileceğine inanır. *Statu quo*'daki küçücük bir değişikliğin bile, düzeni sarsacağı için, yaşamayı tehlikeye sokacağı kuşkusundadır. Gelenek bir varolma güvencesidir tutucunun elinde: geleneğin sürüp gitmesi düzensizliği önler. Geleneğin izinden gitmek bunalımları dışta bırakır. Ancak geleneklerin limanında gönül dirliğine kavuşulur.

Bir bakıma saygılı bir insandır tutucu. Eskilerin, ataların, kendinden öncekilerin yaşayışına imrenir; onların yapıp ettiğinde bir değer, bir üstünlük, yüce bir yön bulur. Örnek alır onları kendisine. Onlara borcu olduğunu hiç yitirmez gözünden. Öyle ya onların pişirip kotardığı aşla doymaktadır. Onların ortaya koyduğu yaşama düzenine dokunulmaz; eksikleri olsa bile, insanın genellikle erişebileceği en yetkin aşamalara varmıştır onlar. Her şeyidir onlar tutucunun.

Sapına dek bencildir aslında. Açıkça bilmese de, "yok öyle değil" dese de, yalnızca kendini, kendinden saydıklarını düşünür tutucu. Tek kendi varlığına bir şey olmasın, başka bir kaygu aramayın onda. Geçmişe bağlılığı da, gelecektekiler için üzülmeleri de dönüp dolaşıp hep kendinden ötürüdür. Sık sık şöyle seslendiğini duyar gibiyiz: "Kendimi önemsemem ben. Ulu bir varlığın bekçisiyim: geleneğin koruyucusuyum. Aracım ben; bana kalan saygıdeğer şeyleri benden sonrakilere aktarmak görevim. Tanımadıklarımın hizmetindeyim." Bazan içten gelir bu ses, bazan da yapmacıktır. Ama gerçeklik apaçık olmasa bile örtülemez: herşeyden çok sevdiği kendi özünün koruyucusudur tutucu.

Belli bir çerçevede sıkışıp kalmıştır bu özben. Geleneksel kuruluşlarda, ayrıntılar bir yana, hiç bir önemli değiştirmeye girişmek istemez. Ne hak, ne de başarı olanağı tanır kendine böyle bir işte. Belbağladığı yaşama yöntemi şudur: hemen hemen her sorunu eskiye indirgeyerek çözümlemek. Bu yöntem hem gerekli hem de yeterlidir ona göre.

Tutucunun en serpilmiş, büyümüş yetisi belleğidir. Başka ne olabilir. Geleneği taşır bellek. Canlı sözle, yazıyla, ya da çeşitli anıt ve belgelerle kurup geliştirir bu belleği. Nietzsche'nin dediği gibi "hastalıklı bir tarih bilincine" sığınmıştır tutucu. Bağımsız düşünmeyi, bir başına sorumluluk yüklenmeyi yiyip bitirmiş koskoca bir bellek: işte tutucu.

*

Azıcık deşelim tutuculuğu, yalnızca onu değil daha başka birçok yaşama davranışlarını da taşıyan bir *insan felsefesi* buluruz tabanda. Dilsel bir

belirginlik kazanmış, kavramlarla çatılmış bir öğreti değil ama. Tutuculuğun bilinçaltı.

Bu felsefeye göre: insan deyince belli nitelikleri olan değişmez bir özvarlık anlaşılmalıdır. Dural, hep olduğu gibi kalan, başka türlü tasarlanamayan bir özvarlık. Binyılların iniş-çıkışı el atamaz bu öze. Görünüşlerdir kılık değiştiren, kabuktur tarih boyunca değişmiş görünen... Öz neyse odur hep. Bazı dinsel inanışların artığı böylesi bir insan tasarımı: Tanrı nasıl yarattıysa öyle kalmıştır, öyle kalmalıdır insanın özü.

İşte tutucuları güden, tutucu gönlü ve kafayı yapan şey, geleneklerin bu özle ilişkisini, geleneklerin bu öze uygunluğunu su götürmez bir gerçek olarak benimsemeleridir. Tutucuya göre, tam açıklığına varmamış da olsa, gelenekler özüdür insanın. Onlara dokunmak, eleştirmek onları, insanın kendisine karşı döneklik, kutsala karşı hainliktir. Boşunadır zaten böyle yeltenmeler. Sonunda yine insanın kendisi çeker. Gelenekli-geleneksel özden sıyrılmak diye bir şey, olanaksız bir şey biz ölümlülere.

*

Yürekten yeniye inananların iç dünyasına şöyle bir göz atalım:

Sürekli bir tedirginlikte dalgalanır yenici. Ama güvensizliğin ardından koştuğunu söyleyemeyiz. Hasta, hastalıklı bir yaşama yöneltisidir güvensizlik. Oysa güven sağladığı, güven sağlayacağını umduğu içindir ki yeniyi arar insan. Geleneği güvenilmez diye deneyip bellediği için de yeniye çevrilmiştir. Tedirginliğin nedenidir eski düzen. Ancak kendi kuracağı yeni düzenin mutluluğa kavuşturacağına inanır.

Alışılagelmiş değerleri umursamıyor diye, yeniciye "saygısız" damgasını yapıştırmak, bile bile aşağsama dileğiyle yapılmamışsa, gelenekçe bir önyargıya düşmektir. Saygısızlık mı? Kime, neye? Artık geçerliğine inanmadığı değerlere dudak büker; bu değerlerin, kendi yaşama koşullarında bir yeri, görevi olmadığını görüp anladığı için, beğenmez, yok sayar bunları yenici. Ama böyle bir davranış da bir saygıyı açığa vurur: Kişinin kendine, kendi insan değerine, kendi girişme gücüne ve emeğine, kendi özlem ve sorumluluğuna karşı saygı. Kişiye ödevler yükleyen bir öz saygısı bu. Erdem doğuran, yaratıcı, katıksız bir saygı.

Kendinden, kendi beninden, kendi beni için eyler, çalışır, uğraşır yenici. "Öyleyse yenici bencildir" demek yanlıştır gene de. Salt kendi benini düşünüp gözetme diye birşey bulamayız çoğu yenicide. Buna karşılık, başkalarının da yararlanabileceği bir yaşama ortamına doğru atılmıştır yenici. Çağdaşlarına, gelecekteki benzerlerine yaşama rahatlığı, yaşama sevinci hazırlamaktadır yenicinin göğüslediği tehlikeler. Çektiği acılar, uğradığı yıkımlar çok kez başkalarının yaşamasındaki tadı, uyumu arttırır.

Özbeni genişletme istemi yenicinin belirgin özelliğidir. Geleneğin kendisine aktardığı çevreyi zenginleştirme kaygusuyla insanın bilinen olanaklarını

zorlar, yapabilirliklerini aşar. Yaşamaya anlam vermede geleneksel eskinin yetersizliği, yeniciye sınanmamış dünyalar açar.

Henüz yaşanmamışı özlemesiyle tanınır yenici: gelenekçide bellek ne ise, yenicide de yaşanmamışı yaşamaya yönelen özlem odur. Yenicinin güçlü niteliği: istemlerle bağıntılı, eylemler boşandıran, gerçekleştirmelere yol açan, ileriye dönük bir özlem.

*

Devrimciler devingenlikle yoğrulmuş bir insan anlayışından yanadır. Değişmezlik yakıştıramazlar insana. İnsana herşeyini belirleyen bir özvarlık tanımak, yanlıştır onlarca. Zamanlıdır insan. Zamanlılıksa birbirine benzemeyen oluşumlar boyunca hep değişik bir varlıkla ortaya çıkmaktır. İnsanın tarih içinde özce dayanıklılığı, gülünç bir soyutlamadır. Kendini nasıl özlerse, o özle biçimler insan. Değil mi ki geleneksel bir özümüz yok, gelenekleri değiştirebiliriz öyleyse. –Dile getirilmemiş de olsa, bilinç aydınlığındadır çok kez bu anlayış.

*

Hangisi olursa olsun her geleneğin varolma gerekçesi ve süre gücü, karşıladığı gereksemelerle, başardıklarıyla düz orantılıdır. Öyleyse her geleneğin değeri belli bir yerle ve zamanla sınırlanmıştır. Durumda değişiklik geleneği gözden geçirmeyi gerektirir. Bunu yapmayan toplumlar yersiz, zamansız, içsiz, yararsız birtakım ağırlıkların altında ezilirler.

*

Nedense örtük kalmış, ya da örtük bırakılmış bir gerçek: bıktığımız gelenekler bir zamanların özlemiydi. Her gelenek *eski* yenidir.

*

İnsan gerçekliğinde eski ile yeni, gelenek ile ilerleme bir arada etkendir. Her şimdi'ye biçim veren en önemli iki güç bunlar. İnsanların zaman içindeki oluşumu bu iki gücün yan yana, karşı karşıya işlemesinde ortaya çıkar. Kimi biri, kimi öbürü ağır basar bunların. Tarihteki dengeler de dengesizlikler de hep bu iki gücün ürünüdür. Dostken birbirlerinin kuyusunu kazarlar, düşmanken birbirlerinden yararlanırlar.

*

Kuşakların anlaştığı yerde yeninin sözü edilemez.

*

Her kuşağın değeri "evet" ve "hayır" dediği geleneklerle ölçülür.

*

Eski Yunan–Roma uygarlığında gerçekleşmiş değerlere bir dönüştü Renaissance. Ama Renaissance'ın bir yeniden–doğuş olmasını sağlayan şey, *yalnızca* eskiye dönüş olmamasıydı. Renaissance insanı, eskilerde yitirmedi kendini. İleri–atılışında kullandı eskileri. Ortaçağ, eskilerin önünde diz çökmüştü. Renaissance eskilerden hızaldı.

Her geriye çevrilme gericilik değildir. Nitekim askerlikte geri çekilmeyi yenilmekle aynı şey saymayız.

*

Topluma ileri bir yapı kazandırmak isteyen eylemli devrimciler geçmişten esinlenebilirler. Ama gerçek devrimci eskinin zorbalaşmasına boyun eğmez. Devrimcinin amacı: kendi buyruğunu yasalaştırmak, özlemlerini sevdirmek, yeni töreler yerleştirmektir toplumda. Devrimin başarısı buna bağlıdır.

*

Hegel'in dialektik kuralı geleneklerin dizimini tek yanıyla açıklayan bir kuraldır: Her yeni geleneğin dürtüsü, eski bir gelenektir; gelenek geleneği besler; eski, yeniyi uyartır; eskiyi gereç diye kullanır yeni.– Bütün bunlar insanlığın tarihinde bir çeşit dayanışma olduğunu söylemekten başka bir şey değildir. Ama bu böyle diye yeniyi eskiden türetmek çarpıtmaktır tarihin gidişini. Yeni, aslında, eskide olmayan demektir. Eskiye *önemli* bir bakımdan benzemezliktir yenilik. Yeninin anlamı yepyeni olmasıdır.

*

Öncüler yeni gelenekleri başlatmışlardır. İşte: Sokrates, Descartes, Baudelaire, Dostoyevski, Van Gogh, Schönberg, Gropius, Einstein, Marx, Freud, Kafka ve daha başka yıkıcı kurucular.

*

Gücünü gösterdiği alanın dışında kalan alanlarda da öncü müdür öncü? Öncü *her* bakımdan önde mi gider? Nasıl gitsin, gidemez ki. Zaten istemez de böyle bir şey. Önemli olan, bir alandaki öncünün başka alanlarda gerici durumuna düşmediğidir.

*

Elimizde ölçüt, ayraç yoksa, ilerleme var mı yok mu bilemeyiz arada. Onun için, ayraçlar üzerinde anlaşmadıkça saçmalıklardan kurtulamayız ilerleme gerileme tartışmalarında.

*

Neyin gericilik, neyin ilericilik olduğu her çağa, her topluma özgü belirlenimlerle saptanır. *Durumsal* birer kavramdır gericilik de ilericilik de. Nitekim bu kavramların içeriğinde duygusal olan pek çok şey var. Ama önceki hiç bir çağın ilericisini, binyıllar geçse de, "gerici" diye damgalayamayız. Gelgelelim, geçmiş bir ilericinin başarısını dondurmak istiyenlere de "ilerici" diyemeyiz çok kez. Aristoteles, çağında bir çok bakımdan ileri bir düşünürdü. Sonraki Aristoteles kopyacılarıysa ileri düşüncenin düşmanı kesilmişlerdi.

*

Yaşlıların silme gerici olduğunu sanan gençler bunamıştır en azından. Platon, Chaplin, Picasso, Shaw, Russell– yaşlı birer öncü hepsi. Her gence ilerici gözüyle bakmak çocuksu bir iyimserliktir. Şu yeryüzünün her yerinde

zaman zaman alanlara sığmaz gerici gençler. İşte bu gençlerin pek çoğu bir gün yaşlı gericileri meydana getirir. İlerici yaşlılardan hemen hemen hepsinin, daha gencecikken de ilerici kişiler olduğunu söyleyebiliriz.

Yaşlılık ile gericilik, ilericilik ile gençlik mantıksal bir gerektirmeyle birbirine bağlı değildir. Toplum işlerinde eğitimin önemi de buna dayanır. Bir yandan gençliğe özgü yeniye sevgi duyma eğilimi, öte yandan yaşlılığa özgü eskiye bağlı olma yatkınlığı eğitimcilerin işlemesine açıktır.

*

"Geri kalmış" denilen toplumların da, "ilerlemiş" olduğu söylenilen toplumların da, her birinin kendine göre gericileri var. Gerici olmak bakımından gericidirler ama, ayrı ayrı özellikler gösterir bunlar. Gene de, ilerlemiş toplumların gericilerini, geri toplumların ilericileriyle bir tutmak yanlıştır. Toplumlar ne denli değişik olursa olsun, başka başka toplumların gericileri birbirileriyle, ilericileri de birbiriyle akrabadır.

*

Açık denizde görüneyim ama sığı sığı gideyim. Geriye dönük kalayım ama öne bakıyorumuşum gibi gelsin herkese. Durayım ama yürüdüğümü sansınlar: –değişiklik sürecine kapılmış toplumlarda azıcık eski azıcık yeni politikasıyla geçiştirmek istiyenler, *yanlış orta* yanılmasına düşmüşlerdir. Orta yol doğruysa, yürünmeye değer. Yoksa, her orta yol doğru yol değildir. Toplum işlerinde *doğru orta* yiğitçe yaşamaktır. Yiğit ise ne ödlektir ne de çılgıncasına atılgan. Yanlış orta, ikiyüzlülerin sığındığı yoldur.

*

Şimdiye dek *her* kuşakta raslanan; bundan sonra *da* raslanacak olan; gerçektekilerle karşılaştırıldığında, hiç de yadırgatıcı bir yönü olmayan düşsel bir ikili konuşmadan:

– Ben babamdan böyle gördüm, dedemin zamanında da böyleymiş. Değerli olmasaydı bütün bunlar, yüzyıllar boyu el üstünde tutulur muydu hiç?

– Babam bir gün arabasını bırakıp dedelerinin kimi yaya kimi eşek sırtında yürüdüğü yolları otomobille geçip gidiverdi. Sen de gözünü açtın otomobil gördün ama, babanın tadamadığı uçak yolculuklarına da çıkıyorsun.

– Gelenekler kalıcı değil demeye getiriyordun sen. Sonra da—

– İlerleme diye bir şey var, diyorum. Hiç bir şeyin değişmediğini sanan, savunan gelenekçiler bile, kendi kısacık yaşamaları süresince gelenek değiştirirler, diyorum.

– Çelişmeye düştüğümü söylemek istiyorsun sen. Herşey olduğu gibi kalır, olduğu gibi kalmalıdır, demedim ki. Gelenek deyince yalnızca ulaşım işlerini düşünme. Ulaşımda ilerleme var.

– Ulaşım mı yalnız? Bildirişmede, hekimlikte, tarımda, madencilikte, balıkçılıkta... Daha sayayım mı?

– Kısacası, teknikte ilerleme var. Öbür alanlarda, bilimlerde?

– Ayıramayız teknik ile bilimi. Teknikteki ilerlemeler astronomi bilimine de devrimler getirdi. Teknik ve bilim ilericilere hak verdirecek bir gelişme göstermektedir. Teknikte de bilimde de gerikafalılıktır gelenekçilik. Tehlikeli, tehlikeli değilse gülünç, gülünç değilse acınacak bir tutum gelenekçilerinki.

– Yine çakmak çakmak gözlerin. Serinkanlı ol azıcık. Gelenekçiyim ben, gerici değilim.

– Aradaki ayırımı göremiyorum.

– Tezcanlısın da ondan. Kendinden yana sanmadığın herkesi aynı çömleğe tıkıveriyorsun. *Her* alanda eskiye dönmeyi istiyenlere "gerici" denir. Ama onlar da yüce yandaşlarıyla konuşmaya giderken, otobüse biniyor, zora gelince telgraf çekiyorlar, onlar da dank deyince koşuyorlar hekime.

– Doğru, doğru. Gerici değiliz ki ama biz.

– Gericiler de "gerici değiliz ki biz– gelenekçiyiz" diyorlar.

– Desinler. Gizlemek içindir kendilerini. Ama gelenekçi, ne denli övünse yeridir gelenekçi kimliğiyle. Teknikteki ilerlemelerin dokunamayacağı bir yetkinlikteki "mânevi" değerleri, atalardan artakalan bu yüce donatımı korur gelenekçi. Savunur.

– Kime karşı? Teknik ilerlemelere mi? Oysa siz de...

– Değil. Kendimizle çatışmayız biz.

– Bize karşı öyleyse. "İlerici" dediklerinize.

– Bir bakıma öyle. Aslında kimseye düşmanlığımız yok. Herkesin gözünü açmak istiyoruz. Herkesin pay almasını istiyoruz geleneksel mânevi değerlerden.

– Herkesi gelenekçi yapmak istiyorsunuz.

– Öyle olsun. Başkalarının iyiliği için.

– Biz de gelenekçilerin kanına susamış değiliz. Salt kendi iyilikleri için geriden ileriye almak istiyoruz onları.

– İlericilik, ilericilik– usanmayan kalmadı artık bu sözden. "Ben ilericiyim" diyenler (her zaman öyle değil ya), elle tutulur birşey koyuyorlarsa ortaya, yine gelenekten aldıklarını, olsa olsa bir arpa boyu ileri götürmüşlerdir. İlericiler de gelenekçidirler aslında.

– Siz gelenekçiler de demin "ilerici" olduğunuzu söylemiştiniz.

– Bir bakıma.

– Her neyse... Desene, binlerce yıl önce Çatalhöyük'te yaşayanların madde üzerindeki bilgisine azıcık bir şey ekledik, parçalayıverdik atomu. Mağarasını çırayla aydınlatanlar, azıcık davransaydılar elektrikle donatabilirlerdi her yanı.

– Gene tekniğe saptın. "Mânevi" değerlerden söz ediyorum ben.

Daha şu "manevi" sözcüğünü duyar duymaz kan tepeme sıçrıyor ama madem ki ayak diriyorsun "mânevi" diyeyim ben de. Peki, "mânevi" denilen değerlerle (deminden beri dilinden eksik etmiyorsun) teknik değerler arasında kesin bir ayrılık gözetebilir miyiz?

– Kesin mi?

– Özce demek istiyorum, özce bir ayrılık gözetmiyorum ben. İçiçe karışmıştır tüm değerler, değer dediğimiz şeyler. Mânevisi tekniği etkiler, tekniği mânevisini. Atom bombası devletler arası kültür alış–verişini; sinema, töreleri; psikolojideki buluşlar, toplum yönetimini; matematikteki incelikler, beslenme koşullarını; giyim–kuşam sanayii namus anlayışını görünür görünmez yoğurup duruyor.

– İşte biz de bu değişiklikler karşısında...

– *Bu* değişiklikleri yadsımıyorsunuz demek?

– Sözümü kesmeyin. İşte biz bu değişiklikler karşısında, –ne diyordum, bu değişiklikler karşısında denenmiş, benimsenmiş, soylu birtakım değerleri savunuyor, bunların yok olup gitmesini önlemek istiyoruz.

– Yani avcılık çağının toplum düzenini, kağnı yüzyıllarının komşuluk alışkanlıklarını, kılıçla savaşılan dönemlerin sözleşme ahlâkını...

– Böylesi eski tutsağı değiliz biz.

– Örümcek kafalı değilsiniz yani. Daha yeni zamanlara gelelim öyleyse. Basın tekniğinin ilk yıllarında, bir tek kitap almak için, bir köylünün günde on iki saattan yüz yıl çalıştığı ortama özgü ekonomi, eğitim, yasama, eğlenme biçimlerinin mi davranışlarımızı gütmesini istiyorsun?

– Böyle bir şey dediğim var mı benim?

– Başımızdan geçen İkinci Dünya Savaşından sonra...

– Sizin yüzünüzden...

– Asıl sizin. –İkinci Dünya Savaşından sonra, biz hep gene savaş öncesi alışkanlıklarımızı mı sürdürelim, diyorsunuz.

– Hiç bir şey demiyorum. Seninle de konuşulmaz zaten.

– Azıcık serinkanlı ol. Somut söz etmeyi sevmiyorsun, örnekleri sevmiyorsun.

– Neden sevmeyecek mişim?

–Daha doğrusu, savunduğuna yararlı olacaksa başvuruyorsun onlara, olmayınca da...

– Havada konuşma diye seninkine derler asıl. "İlericilik" diye tutturmuşsunuz. Görünürde hiç bir şey yok, bir takım düşler, düşler. Bana ne düşlerden. Birçok kuşağın elele vererek...

– Kim demiş...

ORTAÇAĞA

Bir baskınla vurayım kentinizi dörtnala;
Yediden yetmişe şaşkına dönsün sokaklar
Bütün kapılar tutulmuş yağız adamlarımla,
Atımın terkesine alıp seni götüreyim.

Dağlar dağlara doğru serinler eteklerinden,
Geyikler, karacalar en güzel suskusunda
Dolu dizgin, kahramanca sevişmeler otağım
Yalın kılıç elde, tavşan uykusunda.

Ay büyür küçülür, bıkılır kuş sütünden,
Olmadık bir yaprak kımıldar içinde hüzün;
Altın yollar uçurum olur ecel köprüsünden,
Don-Kişot'un aklında Dülsine'ye benzer yüzün.

Sabahattin BATUR

– Birçok kuşağın elele vererek kurup yarattığı değerler, insanların ortaklaşa akıl ve bilgeliğinin ürünü olan değerler hep yürürlükte kalmalı. Gücünü kanıtlamış bu değerler uyarınca yaşamalıyız. Ne denli akıllı, yaratıcı olursa olsun (olamazlar ya) ilerleme adına canım gelenekleri sarsmaya kalkışan tek tek kişilerin o sınırlı aklı, o yarı bilgeliği karşısındayız biz gelenekçiler.

– Ben benden sonrakilerin benim gibi düşünmesini, benim gibi yaşamasını, benim için kendi varlığını silmesini isteyemem. Herkes kendisi olmalı. İlerde bir daha dünyaya gelecek olsam, o ileriki zamanın dokusuna uygun bir ilerici olurdum gene. Bugün özlediklerimle yetinmez, başka şeyler özlerdim o zaman. Her ilerici daha–ilericidir. –Sen bir kez daha dünyaya gelmiş olsaydın...

– Tadı tuzu kalmadı artık dünyanın. Senin gibilerin yaşadığı bir dünyada yaşayacağım da n'olacak...

KARAGÖZ VE ORTA OYUNU FASIL DAĞARCIĞI

METİN AND

Karagöz ve Orta Oyunu fasılları, belki bu ölmüş seyirlik oyunlarımızdan eldeki en değerli kalıntılardır. Karagöz metinleri özellikle Alman araştırıcıların yardımıyla yok olmaktan kurtarılmış, ne yazık ki Orta Oyunu metinleri hemen hiç yok gibidir. Bu fasılları yazımın sonunda çeşitli sınıflamalar içinde inceleyip konularını, özlerini incelemeden belli başlı Karagöz ve Orta Oyunu fasıllarının konularının kısa özeti ile yazılı metinleri ve değişik adları olanlarını altlarında her biri için ayrı ayrı gösterdim. Bunlardan sonradır ki oyunların kuruluşları, konu özellikleri, tarih içinde sıralanıp oluşmaları incelenecektir. Alfabe sırasına göre özeti verilen fasıllar şunlardır:

KARAGÖZ'ÜN AĞALIĞI: Varlıklı Acem kendini hoş sözlerle eğlendirecek birini aramaktadır. Hacıvat Karagöz'ü salık verir. Karagöz Acemin isteği üzerine çeşitli hayvan taklitleri yapar, her taklitte büyük paralar alır. Kazandığı paralarla bir ağa gibi giyinir ve kendisini ağa olarak tanıtır. Ağa olduğu mahalle kadınlarının dedikodusuyla yayılır. Hacıvat'ı kendisine kâhya yapar, Çelebi'yi uşak, Türk'ü ahçı, çerkes zenneyi cariye olarak yanına alır, köçeklerle, curcunabazlarla eğlenir, dilenci ak arabı başından savmaya uğraşır, yanında çeşitli işler isteyen Bebe Ruhi'yi boyunun ufaklığından kabul etmez. Oyunun bir çeşitlemesinde ise Karagöz Acem'in kendisine saklamak için verdiği paranın, güveni kötüye kullanarak, üzerine oturup ağa olur.

Kaynaklar ve Çeşitlemeler: Hayali Memduh, "Karagöz'ün Mirasyediliği" İstanbul 1934 ; Radloff "Ağalık"ü; Ritter III (ss. 271–296) Mustafa Rona, "Karagöz'ün Ağalığı" İst. 1944; Karagözcü Kâzım, "Karagöz Milyoner" (İst. 1934), Şakir Ülkütaşır, Türkiye Etnoğrafya ve Folklor Sözlüğü üzerine bir kalem tecrübesi, 1 Fasikül İst. 1937. (ss. 38–40)da bitmemiş bir metnini vermiştir. Ayrıca Kâtip Salih, Küçük Ali aynı konunun çeşitlemelerini yapmışlardır.

BAHÇE YAHUT MURGZAR BAHÇESİ: Çelebi bakması ve işletmesi için Murzgar bağını Hacıvat'a bırakır. Hacıvat Karagöz'ü bahçeye bırakmaz, üzerine köpek saldırır, Karagöz uydurma hikâyelerle Hacıvat'ı kandırıp girmeyi dener, başaramaz. Acem gelir girer, Karagöz gene dener olmaz. Karagöz, bahçeye gelen Acem Ağa, nöker ve püserinin arasına merkebiyle karışıp bahçeye girmek isterse de gene giremez. Acem Ağası çengi seyretmek ister, bu kez Karagöz kadın kılığına girip çengilerin arasına karışır. Hacıvat Karagöz'ü gene tanır, kovar. Bir başka denemesinde Yahudi'nin ardına takılır gene yakalanır. Sonunda zurnasını alıp bahçenin önünde çalar, bunu işiten ağa zurnayı beğenir, Hacıvat Karagöz'ü içeri çağırır, önce Karagöz nazlanır, sonunda içeri girer. İçeri giren Karagöz rakı içip eğlenir, bağırmaya başlar, mahalle bekçisi gelir, Karagöz'ü dışarı atar.

Oyunun orta oyunu için uyarlamasında taklitler değişiktir. Arnavut bahçeye, bahçıvan, kavuklu ona yamak olur. Balama doktor, Külhanbeyi,

iki İranlı, Hırbo, kavukluyu arayan karısı ve baldızı, Kürt, Arap, Rumelili bu taklitler arasındadır. Sonunda Matiz gelir, hepsini karakola götürmeye kalkar, mahalle içinde çengi çağnak olmaz diye bahçe kapatılır.

Kaynaklar ve Çeşitlemeler: Hayali Memduh, "Karagöz'ün başına gelenler yahut Bahçe Sefası" İst. 1925; Ritter III (ss. 121–152).

BURSALI LEYLA: Bursa'dan gelen zenneler Hacıvat'tan bir ev isterler, Hacıvat evi bulur. Bursa'dan Sarı Efe bu iki zenneden biri olan yavuklusu Bursalı Leyla'yı aramaktadır. Zenneler zeybeği içeri alırlar. Karagöz bunu mahallenin namusuna aykırı bulduğundan Arnavut'lardan Recep, Şaban Ramazan ve Bayram'ı yardıma çağırır, onlara güvenerek zeybeğe evden dışarı çıkmasını söyler, fakat her çıkışında Arnavut'lar Karagöz'ü yalnız bırakırlar, sonunda Arnavutlar zeybeği kaçırırlar.

Kaynaklar ve çeşitlemeler: Ritter III (ss. 572–587)

BÜYÜCÜ HOCA: Alacaklılarından kaçan zenne, annesi ve dadısı Pişekâr'dan bir ev isterler, Pişekâr bulur. Büyücü hoca çömeziyle gelir, Kavuklu hocayı kızdırır, büyücü de Kavuklu'yu dondurur. Zenneler ve Pişekâr'ın yalvarması üzerine hoca büyüyü bozar. Kavuklu büyücüden bunu kendisine de öğretmesini ister, büyücü de öğretir. Kavuklu hem büyücüyü, hem çömezini dondurur. Bu kez Pişekâr ve zenneler hocayı çözmesi için Kavuklu'ya yalvarırlar, Kavuklu da büyüyü bozar. Kavuklu bu sırada gelen alacaklılardan Kayserili, Rumelili, Yahudi, Hırbo ile kayartoyu dondurur, onlara istediklerini yaptırıp meydanda döndürür ve oynatır. Hoca gelir Kavuklu'yu cezalandıracakken, herkesin yalvarması üzerine Kavuklu'yu bağışlar.

Kaynaklar–çeşitlemeler: Kunos, Das Türkische Volksschauspiel, "Büyücü Oyunu" (Almanca, ss. 108–137); Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu yayınlayan Metin And (ss. 27–96); Kunos, "Orta Oyunu. Büyücü Oyunu", İstanbul 1304.

BÜYÜK EVLENME: Karagöz karısıyla kavga eder, sonunda Karagöz'ün karısı evden gider. Karagöz yeniden evlenmeye karar verir. Hacıvat ona bir kız bulur. Hacıvat Karagöz'ü, kızın ailesine över, görücüler Karagöz'ü görüp beğenirler. Çeyiz takımı alayla eve gelir. Karagöz kızın yüzünü açınca çirkin biri çıkar. Üstelik kız eve gelir gelmez doğurur, doğan çocuğu Karagöz'ün başına bırakıp giderler, çocuk Karagöz'e ağzını bozup küfürler eder.

Kaynaklar–çeşitlemeler: İhsan Rahim, "Karagöz'ün evlenmesi" (6. cüz); Ritter III (ss. 243 –264); Azmi efendi "Karagözün Teehhül etmesi".

CANBAZLAR: Bir canbaz menzilini işletmesi için Çelebi Hacıvat'ı görevlendirir, Karagöz de yardımcı olacaktır. Canbaz ipi kurulur, Karagöz ipe takılır, Hacıvat Karaköz'e canbazlık üzerine bilgi verir. Canbazlar gelip canbazlık gösterileri yaparlar, Karagöz aşağıdan soytarılık eder. Karagöz bir canbazla kayık içinde ipe çıkar, kayık iki parça olur, Karagöz ipten düşüp ölür, çingeneler Karagöz'ün ölüsünü kaldırırlar, tabutunu taşırlarken, Karagöz başını tabuttan çıkarır, atlar ürküp kaçışırlar.

Kaynaklar–çeşitlemeler. Ritter III (ss. 302–316). Kâtip Raci'nin çeşitlemesi vardır.

CAZULAR: Zenne ile Çelebi karşılaşır, iki sevgili birbirlerine sitem ederler, iş kavgaya dökülür. Çelebi Nakayı cazunun, zenne ise Azraka Banu'nun

kızıdır. Zenne gidip Çelebiyi annesine kötüler, anne gelip Çelebinin başını kaz başı yapar. Zenne gelip Çelebi ile alay eder, fakat sonra üzülüp annesinden büyüyü bozmasını rica eder, Çelebi düzelir. Fakat Zenneden öç almak için o da annesine gider, onun annesi de Zenneyi eşek kafalı yapar. Karagöz her iki durumda alay eder. Hacıvat ise iki cazu yarışmakta olduklarından Karagöz'e karışmamasını öğütler. Çelebi annesine gider, rica eder, zenneyi eski biçimine döndürür, iki sevgili barışır, fakat alay ettiği için Karagöz'den öç almaya karar verirler. Cazu gelir Karagöz'ü eşek yapar, Hacıvat onunla alay eder, saçma dualar okur. Hacıvat dua ederken Cazu Hacıvat'a uzanıp onu havaya kaldırır, sonra keçi olarak aşağı bırakır. Karagöz keçilik ve eşeklikleri üzerine çekişirler. Sonra Cazu gelip ikisini de eski biçimlerine sokar.

Kaynaklar–Çeşitlemeler. Hayali Memduh, "Çifte Sihirbazlar"ı (İst. 1922); Ritter II, (ss. 128–171); Mustafa Rona, "Karagöz Çifte cadılar", İst. 1945; K. M. Vasıf (Okçugil), "İki kıskanç kadın yahut Biçare delikanlı." Ayrıca Büyük Saffet, Katip Salih'in çeşitlemeleri.

ÇEŞME YAHUT KÜTAHYA: Hacıvat'ın karısı, Hacıvat'a Karagöz'ün karısının kötü kadın olduğunu, eve erkek aldığını söyler. Hacıvat gider bunu Karagöz'e yetiştirir. Karagöz de aslını öğrenmek için mahalleliye sorar. Sırayla Tiryaki, Türk, Bebe Ruhi, Sarhoş'a sorar, fakat bir sonuca varamaz. Bunun üzerine bir yolculuğa çıkıyormuş gibi yapıp evinin tavanarasına saklanır. Karagöz'ü gitti sanan karısı içeriye dostu Çelebiyi alır, Karagöz konuştuklarını dinler sonra sanki dışardan geliyormuş gibi apansız kapıyı çalar, Karagöz'ün karısı dostu Çelebiyi bir küpün içine saklar. Karagöz içinde Çelebi olduğunu bildiği küpü alır götürür. Bu sırada Hacıvat'ın kızı da sevgilisi Çelebi ile konuşmaktadır, Çelebiyi kandırmak için babasının altın saatini, yüzüğünü, parasını verecektir. Hacıvat yün yıkamak için bir harar getirecektir, Zenne Çelebiyi bu harara saklayacak, böylece babası kızının sevgilisini kendi sırtında taşıyacaktır. Karagöz bu olup bitenleri görür. Hacıvat geldiğinde Karagöz hem kendi karısının hem Hacıvatın kızının sevgililerini saklandıkları yerden çıkararak Hacıvat'a ders verir.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Ritter II (ss. 66–125); Mustafa Rona "Karagöz'ün başına gelenler", Kütahya çeşmesi" İst. 1947; "Gülme Komşuna".. Tam bir Orta Oyunu. Düzenleyen Selim Nüzhet Gerçek, İst. 1931.

ÇİVİ BASKINI YAHUT ABDAL BEKÇİ: Zenne ve cariyesi bir ev tutmak için Hacıvat'a başvururlar, o da onlara bir ev bulur. Sarhoş gelir iki kadını gözetmesi için Karagöz'ü bekçi tutar, görevi kimseyi eve sokmamak, giren olursa haber vermektir. Çelebi gelir, Zenneler Çelebiyi içeri almak için nalın çivisi parolasını verir. Karagöz çivi olduğunu duyar ama ne çivisi olduğunu bilemez. Çelebi geldiğinde parolayı söyler, girer, Karagöz ise bulamaz. İkinci aşık Tiryaki'dir, o da parolayı söyler, girer. Karagöz fakat asıl parolayı bulamadığı için giremez. Arap gelir Zenneler onu da içeri alırlar. Sonunda Zenneler Karagöz'ü de içeri alırlar, içerde yenilip içilir. Sonunda sarhoş içeri girer, herkes kaçar, Karagöz yardım için mahallenin Bebe Ruhi'lerini çağırır, sarhoş silâhına davranınca bütün Bebe Ruhiler kaçışır. Sonunda Sarhoş Karagöz'ü bağışlar.

Oyun Orta Oyununda aşağı yukarı bu aynı biçimde gelişir. Taklitler, Çelebi, Hırbo, Rum Balama, Külhanbeyi, Arnavut'tur. Sonunda Matiz gelir.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Ritter III(ss. 517–539); İhsan Rahim, "Abdal Bekçi" cüz. 1; Radloff. (ss. 395–586), Mustafa Rona; "Çivi Baskını", İst. 1944; Selim Nüzhet Gerçek, "Meşhur Baskın Oyunu", Yeni Sabah Gazetesi (18 Kasım–25 Kasım 1939 özetlenmişi); Ziya Şakir Ülkütaşır, Türkiye Etnoğrafya ve folklor sözlüğü, 1 fas. İst. 1937 (ss. 8–14); Türk Halk Edebiyatı ansiklopedisi, (ss. 57–58); Sami, Kâtip gibi hayalcilerin "Karagözün Bekçiliği", "Karagözün Bekçiliği yahut Mahalle Baskını", Abdal Bekçi", "Lofça Çivisi" gibi çeşitli adlar altında çeşitlemeleri.

ECZAHANE: Karagöz ve Hacıvat hekimlik yapmaya karar verirler, bir eczahane açarlar, Karagöz pantolon giyer, ilk hasta Çelebi ile Zenne'dir, saçma sapan sorularla oyalanıp giderler. Bundan sonra bir deli, arkadan Frenk gelir. En sonunda bir yaşlı hasta gelir, Karagöz onun bacaklarını, kollarını koparır, bu yaşlı adamı arayan Matiz geldiğinde adamın kolsuz, bacaksız gövdesi gösterilir. Matiz öfkelenir, fakat Karagöz çengi oynatarak Matiz'i yatıştırır.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Kâtip Salih, hayalî Azmi Efendi'nin "Karagöz"ün Doktorluğu", İhsan Rahim, "Karagöz'ün Doktorluğu" cüz.7

ESKİCİ ABDİ: Kavuklu işsizdir, kundura tamircisi Abdi Ağa da yardımcı aramaktadır, Pişekâr Kavuklu'yu Abdi Ağaya salık verir. Abdi Ağa dükkana gereç almaya gittiğinde zenneler gelip Kavuklu'yu överler. Çelebi gece Zennelerle buluşacaktır. Arkadan Zeybek, Yahudi, Arnavut, Kürt, Laz, Rumelili gelir. Pişekâr Çelebi'nin karşıkı eve damat gireceğini söyler, durum anlaşılır, düğün yapılacaktır.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu, yayımlayan Metin And, (ss. 202–292).

FERHAT İLE ŞİRİN: Hacıvat Karagöz'e Ferhat ile Şirin masalını anlatır. Ferhat ile Şirin karşılaşırlar, birbirlerine sevgilerini söylerler. Hacıvat Şirin'in evine gider, Şirin'in annesi kızını Ferhat'a su sıkıntısı çekilen Amasya'ya Elma dağını delerek su getirirse vereceğini söyler. Ferhat dağı delmek için gerekli araçları demirci olan Karagöz'den sağlar. Ferhat dağı deler. Fakat Şirin'in annesi Bok Ana aracılığıyla Şirin'in öldüğünü Ferhat'a duyurur, Ferhat acısından Bok Anayı kazmasıyla öldürür. Sonunda Şirin'in ölmediği anlaşılır, iki sevgili birbirine kavuşur.

Orta Oyunu biraz değişiktir. Burada Pişekâr Kavuklu'ya bir demirci dükkanı açmasını öğütler. Şirin'in köşkünden bir nakkaş aranmaktadır, Pişekâr bir nakkaş bulmak için yardım eder. Çeşitli nakkaşlar gelir. Bunlar, Arnavut, Tatar, Acem, Rumelili, Yahudi, Kayserili ve en sonunda adı Ferhat olan Çelebi'dir. Ferhat ile Şirin birbirlerini görünce aşık olurlar. Şirin'in annesi Ferhat'ın su getirmesini ister. Külüngü Kavuklu yapar. Ferhat dağı deler, fakat bir cazu–yu nikbet Şirin'in öldüğünü söyler, fakat iş anlaşılır, iki sevgilinin düğün hazırlıkları başlar.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Radloff; Nazif–H–W–Duda, Fasl–ı Ferhat, İst. 1931; İhsan Rahim, "Ferhat ile Şirin yahut Hain Valde", cüz. 9; Ritter III, (ss. 181–209), Ahmet Rasim, Büyük Saffet, hayalci Azmi Efendi ve başkalarının "Ferhat ile Şirin" ve "İki Aşıklar" adları altında çeşitlemeleri bulunmaktadır.

FOTOĞRAFÇI: Kavuklu iş aramaktadır, Pişekâr'ın elinde bir fotoğrafçı dükkânı vardır, Kavuklu'ya kiralar ve ona fotoğrafçılık öğretir. Gelen müşteriler bir yandan fotoğraf çektirmek isterken bazısı da karşı evdeki Zennelerle

ilgilenir. Bunlar arasında Kayarto, Çelebi, Kayserili, Arnavut, Acem, Hırbo, Rumelili, Yahudi vardır. Sonunda iki Kürt gelir, bunlardan Kürt beyi Zennelerden birini, Kavuklu da ikinciyi ister, Kayarto da ikinci Kürte verilir, üç düğün bir arada yapılacaktır.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Kavuklu Hamdi'den Üç Orta Oyunu, yayınlayan Metin And, (ss. 98–199); Aynı adı taşıyan bir Karagöz oyunu da vardır.

GÖZLEMECİ YAHUT SANDIKLI: Kavuklu iş aramaktadır, Hırbo ise bir gözlemeci dükkanı ve bir çırak aramaktadır. Pişekâr'ın araya girmesiyle dükkân bulunur, Kavuklu yamak olur. İki Zenne ile Kayartoya da Pişekâr bir ev bulur. Kadınlar Kavuklu ile alay etmek için ona giderler, kandırıp körebe, açıl kilit, masal, ama ama da kapamazsın, saklanbaç, el el üstünde kimin eli var, misafirlik gibi oyunlar oynarlar, her oyunda Kavuklu ebe olur, ve her kez ustası Kavuklu'yu iş sırasında oyun oynarken yakalar. Bu arada çeşitli nedenlerle Çelebi, Arnavut, Hırbo, Laz, Rumelili, Denyo, Kayserili, Kürt gelir. Sonunda Kavuklu Zennelerden biriyle evlenir.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Küçük İsmail'e göre bu oyunun bir başka adı "Anadolu Köy Düğünü"dür.

HAİN KÂHYA: Bir çiftliğin kâhyası olan Enver Ağa (veya Kasım) çiftlik sahibinin kızını sevmektedir, bu yüzden kızın babasına çiftlik yanaşmalarından Haydar (ya da Dursun) ile seviştiğini, iki sevgiliye de çiftlikte uşak olan Karagöz'ün yardım ettiğini bildirir. Kız bunu kabul etmez, fakat yanaşma çiftlik sahibinin kızını sevdiğini söyler. Çiftlik sahibi yanaşmayı bodruma kapatıp, Karagöz'ü de bekçi diker, Kâhya, kıza sevgisini açıklar, fakat yüz bulamaz. Kızı da bir yere kapatır. Karagöz'ü denedikten sonra Kâhya, çiftlik sahibini ve yanaşmayı zehirleyeceğini, sonra kızla evleneceğini söyler. Karagöz kâhyadan yana görünürse de gidip çiftlik sahibine haber verir, çiftlik sahibi bir yere gizlenir, Karagöz efendisine hazırlanan zehiri kandırırp Kâhyaya içirir.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: İhsan Rahim, "Müthiş İntikam yahut Fedakâr komşu", cüz 5; ayrıca" Hain Kethüda", "Enver Ağa" gibi Küçük İsmail, Sami, Kâtip Salih eliyle çeşitlemeleri vardır.

HAMAM: Çelebinin bir hamamı vardır, işletmesi için Hacıvat'a verir. Hacıvat sayım yaptıktan sonra hamamın kadınlar bölümünü işletmesi için ünlü iki kadını Salkım İnci ile Şallı Natır'ı çağırır, bu iki sevici kadın darılmışlarken barıştırılır, işi kabul ederler, Bok Ana hamama ana, Serkizde külhancı olur. Çelebi hamama yıkanmaya gelir. Karagöz girmek isteyince kadınlar kovalar, her başvuruşta Karagöz hamamdan birşey çalar. Hamama kilci gelir. Karagöz'ün karısı ile oğlu da hamama giderler. Kadınlar Karagöz'ün oğlunu büyük bulup git babanı da getir deyince, o da gider Karagöz'ü getirir. Karagöz'ü kovarlar, Karagöz de merdiven dayayıp kubbeye çıkarak oradan içerisini seyrederken, kubbenin camı kırılıp içeri girer. Hamam tutuşur, kadınlar bağrışır, erkekler çıplak kaçar.

Orta oyununda "Hamam yahut Ağalık" diye bilinen oyun yukardakine bazı değişikliklerle benzemektedir. Çelebiden hamamı alan Pişekâr, Hamamın

karşısındaki aktar dükkânını da işletmesi için Kavuklu'ya verir. Oyunda fazla olarak bir de susam helvası satan Hoş Kadem vardır. Zenneler, Acem, Rumelili, Kavuklunun Karısı, çocuğu hep hamama gitmeden Kavuklunun dükkânına uğrarlar. Matiz de gelir. Karısını kıskanan Kavuklu içeriyi seyreder. Yangın çıkar, herkes soyunuk fırlar. Kavuklu'nun Acem verdiği kınada zırnık olduğu için sakalı tutuşmuştur. Tulumbacılar su sıkarlar. Arnavut elinde tabancayla gelir. Mahalleli hamamı kapatır, hamam olmayınca kavuklu'nun dükkânına müşteri gelmeyecektir.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Ritter III, (ss. 418–428); Kunos, Harom Karagöz–Jatek, Budapest 1896 (ss. 7–39); Küçük Ali, "Karagöz'ün Hamam eğlencesi," İst. 1928; E. Saussey, "Une farce de Karagueuz en dialecte arabe de Damas", Bulletin d'Etudes Orientales, 7/8 ,ss. 4–37; Azmi Efendi'nin "Çifte Hamamlar", Kâtip Salih'in "Hamam Eğlencesi" adıyla çeşitlemeleri..

HANÇERLİ HANIM: Çok tanınmış bu halk öyküsü üzerine hem Karagöz, hem Orta Oyunu fasılları düzenlenmiş olmakla beraber incelemek için bir metin sağlanamamıştır. Aşağıda bu halk öyküsünün bir özeti verilmiştir. Karagöz ve Orta Oyunu kendine vergi deyişi içinde bu öyküyü kendine nasıl uydurduğunu kestirebilmek güç değildir. İstanbul'da Bedestenli Halil adında çok varlıklı biri yaşamaktaydı, bunun da Süleyman adında çok güzel bir oğluyla, İbrahim bey adında yakın bir dostu vardı. Süleyman'a güzelliğinden herkes aşık olmaktadır. Bunun için de Halil efendi oğlunu yanından ayırmazdı. Halil öldükten sonra birtakım kötü kişiler onun mirasını yemek için oğlunu ayartırlar, genç oğlanı eğlenceye alıştırırlar, oğlan mirasını har vurup harman savurur. Sonunda parasız kalır, aile dostu İbrahim bey çocuğa acır onu bir işe koyar. Bir gün Süleyman bir araba içinde bir hanımla cariyesini görür, hanım Süleyman'a Süleyman da cariyeye vurulur. Hanım Süleymanı yalısına alır, ona armağanlar verir, fakat bir gün Süleyman'ı cariyesi Kamer'le öpüşürken görür, bunun üzerine kıza işkence ettirip, sonra bir gün kayığa koyup, bir yaban ormana gönderir. Süleyman kayıkçılardan kızın yerini öğrenir, onu bulur, hanım Süleyman'ın kıza sevgisini anlayınca onu öldürmeye karar verir, adada hanım hançeriyle Süleyman'a vurur, bunu kayıkla oradan geçen IV. Murat'ın meddahı Tıflı görüp, yaralı delikanlıyı kurtarır, iyi edip kaçırır, sonra bunu Sultan'a bir öykü olarak anlatır. Sultan da suçluları cezalandırır. Bunun bir başka çeşitlemesi Letaifname'dir. Bu Hacı Dursun'un Yusuf Şah adlı oğlunun öyküsüdür, cariyenin adı Letaif, kadının adı Salnar kızı Rabia'dir (Hançerli).

KÂĞITHANE SEFASI: Palanga bir havuz kıyısında bir kır kahvesini gösterir. Pişekârın elinde bir kır kahvesi vardır, bunu Kavuklu ile işletecektir. Kahveye çeşitli kimseler gelir. Bunlar Çelebi, Kürt, Kayserili, Rumelili, Sarhoş Külhanbeyi, Arap oyuncakçı, Arnavut, simitçi, Laz, Balama ile karısı, sandal içinde çingene çalgıcı ve oyuncular, Denyo'dur. Denyo suya düşer, Matiz gelip çocuğu sudan çıkarır.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Kavuklu Hamdi dağarcığından olan bu oyun Karagöz oyunlarından "Kayık ya da Kâğıthane Sefası'ndan değişiktir.

KIRIK İKİNDİ

Kirli sarı güneşlerde yoz bir yaşantı
Ve sonunda varılan
Bir kırık ikindi,
Yorgun.

Nice vuruşmalardan sonra varlanır ancak
Gümüş usturasında yıldırımların
O hep varılmışlık ötesinde barınan
Ağu yeşili renginde, gerçeği
Mutluluğun.

Ama göz göz, yürek yürek, ve kan sıcaklığında
Açar, binbir fırtınanın demir parmaklığından
Birden, o gökkuşağı gülüşü
Onun.

Ve başlarken düşlerin şu esrik ılıklığı
Bir gondol gibi salınır
Kurşun göz kapakları
Kara sularına
Uykunun.

Tahsin SARAÇ

KALE OYUNU: Arnavut beylerinden Tahir ağa adında bir bey yanındakilerle gezintiye çıktıklarında bir köye varırlar. Bu köyün ağasının kızıyla ilgilenen beye köy ağası kızını vermez. Tahir ağa adamlarıyla kızı evinden kaçırır, kendi çiftliğine getirir. Köylüler de toplanıp silâhlanırlar, çiftliğe saldırıya geçerler. Pişekâr Tahir ağanın kâhyasıdır. Kavuklu ise köyün demircisidir. Köylüler ellerinde kazma, balta, satır, tırpan, övendire değneği, dibek eliyle çiftliğe saldırırlar. Kızın bulunduğu yer çiftlikte kale gibi bir yerdir. Arnavutlar da ellerinde bıçak ve değirmi kalkanla dışarı çıkarak köylülerle dövüşürler. Kavuklu yaralanır, köylüler kaçarlar. Kavuklu çiftliğe alınır, yarası iyileştikten sonra kızı bir un çuvalına sokup çiftlikten kaçırmaya kalkar, fakat yakalanır. Yeniden kız ve kavuklu kaleye kapatılır. Arnavutlar köye bir saldırı daha yapıp, kızın annesini, kızkardeşini, erkek kardeşini ve babasını zorla kaçırıp düğün yaparlar. Kızın babası öç almak için Tahir ağayı zehirler ve köyüne döner. Tahir ağanın adamları da çiftliği kapatıp memleketlerine giderler.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Özeti Kunos'un, Das Türkische Volksschauspiel' kitabında (ss. 90–91) verilen bu oyunun konusu gene Orta Oyunlarından "Yeni bir muharebe oyunu" veya "Toplu muharebe oyunu" başlıklı oyunlarla adından ötürü bir olduğu sanısını uyandırmaktadır. Ancak bu oyunların metni bulunamadığı için kesin bir yargıya varmak güçtür.

(Arkası var)

SOKAK ADAMI ve KOLTUK

Bay Sataşıcı, Dil Kurumunu ve Kurum yöneticilerini dilediği gibi yerecek, karalayacak; ama Dil Kurumunca bunlara cevap verilmeyecek. Verilirse "değer buhranı var!" diye bağırır.

Hatırlayacaksınız: Bay Sataşıcı bir yazısında "Dil Kurumunu sokak adamı yönetiyor" demişti. Bu töre dışı saldırıya biz şöyle bir karşılık vermiştik: Dil Kurumunu 35 kişi yönetir. Bunlar akademiye seçilecek değerde insanlardır: 16'sı profesör, doçenttir; 11'i seçkin edebiyat öğretmenidir; 6'sı ünlü sanatçıdır; 1'i sözlükçü, 1'i hesap uzmanıdır. Bay Sataşıcı bu nitelikte insanlara sokak adamı dediğine göre, buhranı onun kafasında aramak daha doğru olmaz mı?

Bunun üzerine yazdığı "Değer Buhranı"nın en özlü satırları şunlar: "Aksoy, Kurum'un sokak adamının oyuyla yönetilmediğini bana karşı ispat etmek için yönetim kurulu üyelerinin meslek durumunu belirten rakamlar vermiş. İçi boş istatistikler, bugüne kadar, siyaset adamlarının savunma silâhı idi. Demek Dil Kurumu da o dilsiz rakamlardan başka sözcü bulamamış."

Eğer benim verdiğim bu rakamlar da dilsiz ve içi boş bir istatistik ise değer uzmanı (?) Bay Sataşıcıdan "dilli ve içi dolu" bir istatistiğin nasıl olacağını öğrenmek isterdim.

"Sokak adamının oyuyla yönetilen kurum" yergisine bir cevabımız da şu idi: "Böyle bir kuruma üye olmayı neden istemiştiniz? Yerilecek bir kurum olduğunu üye olamayınca mı anladınız?"

Bay Sataşıcı buna nasıl bir karşılık veriyor, bilir misiniz? Kuruma üye olamaması üzerine Genel Yazmanlığa gönderdiği mektubu dergimizde yayımlayabilir mi imişiz?

Bu mektupta Kurumu bol bol kötülemekte idi. Şimdi biz de soralım: Beğenip üye olmak istediği bir kuruma giremeyince onu karalayıcı yazı yazmak, övünülecek bir iş midir? Böyle bir mektubu yayımlamak âdeti nerede görülmüştür?

Bay Sataşıcının bir sorusu daha var: "Yönetim Kurulunu iş başına getiren üyelerin meslek ve öğrenim durum-

ları hakkında da aynı rahatlıkla rakamlar verebilir misiniz?" diyor. Bu sözleriyle, biraz önce "İçi boş, dilsiz" dediği rakamların inandırıcı olduğunu kabul etmiş olmuyor mu? Kabul etmiş olmasaydı şimdi öteki üyelerin durumları için de rakam ister miydi? Bu noktaya böylece dokunduktan sonra şunu söyleyeyim ki Bay Sataşıcı, öteki üyelerimizin hiç birini "sokak adamı" diye niteleyemez. Yönetim kurulları, genel kurulun içinden çıkar. Onun özetidir. Her genel kurul, değeri ölçüsünde Yönetim Kurulu çıkarır. Büyük Millet Meclisi, gerektiğinde nasıl yeni yeni Bakanlar Kurulu çıkarıyorsa TDK kurultayları da her seçimde yeni bir 35 kişilik yönetim kurulu çıkarmaktadır. Bizim bütün yönetim kurullarımıza seçilen insanlar, yukarıda kimliklerini belirttiğimiz değerdedir.

Bay Sataşıcı diyor ki: "Aksoy'u Dil Kurumu'nun üyelik kartına ve Genel Yazmanlık koltuğuna yapıştıran tutku ve onları kaybetmek korkusu bende yok".

Onun kusur saydığını ben övünerek söylerim: Bizim bütün üyelerimizi, bu arada beni üyelik kartına yapıştıran bir tutku var. Tanrı kimseyi tutkusu bulunmadan bir yere üye olmayı isteyenlerden etmesin.

Genel Yazmanlığı kaybetme korkusuna gelince: Bizim tutkumuz kendisinde bulunmadığı için Bay Sataşıcı şimdi söyleyeceklerimi belki anlamaz. Ama ülküdeşlerim ve eserlerimi izlemiş olanlar çok iyi bilirler ki ben kırk yedi yıldır ülküden yapılmış bir koltukta oturuyorum. Koltuğum bir zaman adsızdı. Sonra Dil Kurumu üyeliği adını aldı. Ondan sonra, yirmi beş yıl, bu kurumda kolbaşkanlığı diye adlandırıldı. Şimdi adına Genel Yazmanlık diyorlar. Belki yarın yine üyelik denilecek. Üzerine yapıştırılan ad yaftası ne olursa olsun, bu koltuk bana yapışıktır. Onu kaybetmem söz konusu olamaz. Koltuk kaybetme korkusunun sözünü edenler, yaldızlı adlarla süslenmiş koltuklardan başka koltuk bilmeyenler ve böyle bir koltuktan yoksun kalmanın acısını çekenlerdir. Ben hiç bir zaman böyle bir acı çekmeyeceğim.

Ö.A.A.

B E K L E Ş İ

Her yolcunun ardından bir maşrapa su kanar
Yatağanlarda söner yatalağın dört gözü
Duraklar değişiyor durmadan ve kötü kan
Su uyur düşman uyur ayrı düşenler uyumaz

'Bekledim de gelmedin
'Hiç mi beni sevmedin'

Bir karınca duası doldurur boş kubbeyi
Dağ dağa kavuşurken gidenler şimdi nerde
Tanrının tâ ötesinden çağırıp tanrıları
Uzar Karacaahmet hıncahınç fâtihasız

'Ne zaman geleceksin
'Bu kaçıncı bahar'

Belki bütün dillerde güzeldir duyulursa
Sina çölünde belki şehit düşmemiş zabit
Duvarlarda yok yere kararmış apoletler
Boşuna mevlûtlardan yeni başlıyor gerdek

'Eşin var âşiyânın var baharın var ki beklerdin'

Çekirgeler ne zaman gelecek son göklerden
Muradına ermeyen derviş hiçten beklemiş
Su istemiyor artık çorak yorgunu toprak
Acıkanlar açlığı unutmuştur belki de

'Aylar geçiyor sen bana hâlâ geleceksin'

Kızkurusu cumbada yapayalnız soyunuk
Ummayan bir eceldir bir de can çekişenler
Barışa güvenemez cinayet bekçileri
Kan çeker kutsal kenti Mesih görünmedikçe

'Vuslat yine mi kaldı güzel başka bahara'

Gelmeyecek trenleri bekledik uğultulu garlarda
Bir ana baba günü yolcular ecirsiz kampana sağır
Heybeler boşaldı vagonlardan kan sızdı durup dururken

'Ağlatmayacaktın yola baktırmayacaktın'

Hangi türküyü bekler bağışlanmayan katil
Gün doğmadan boğulur sevenlerin duası
Uğurlayan ellerin ürperişi uğursuz
Ve çökük türbelerde adak mumları kördür

Gözler yollarda kalmış hepsi de çıkmaz sokak
Su serpenler olmamış özleyen yüreklere
Tanrı gibi büyümüş içimizde ayrılık
Sevişmeği beklerken beklemeği sevmişiz

Talât Sait HALMAN

MİNELBAB İLELMİHRAB

HİKMET DİZDAROĞLU

Politika, nice sanat ve edebiyat adamlarını yıpratmış, tüketmiş, saf dışı etmiştir. Son elli yıllık siyasal tarihimize bakınca, adları politika dünyasında parlayıp sönen kişileri hatırlamamak elden gelmiyor: Rıza Tevfik Bölükbaşı, Cenap Şehabettin, Refik Halit Karay, v.b. İçlerinde kendini "kurtaran", geçmişini unutturan, Refik Halit Karay olmuştur. Bir zamanlar "muhalifler" safında yer alarak Hürriyet ve İtilâf Fırkasının önde gelenleri arasına katılmış, Damat Ferit Paşa'nın güvenini kazanmış, Posta ve Telgraf Genel Müdürlüğü yapmış, Millî Mücadele'nin karşısına çıkmış, yurt dışına kaçmış, sonunda, yaptıklarının "kefaretini" ödeyerek, anayurda dönüp yine bir edebiyat adamı kimliği ile hayata gözlerini kapamıştır.

Hayatımıza yön veren etkenler arasında, raslantıların rolünü inkâr edemeyiz. Anılarından öğreniyoruz ki, Refik Halit Karay, kendince haksız bulduğu nedenlerden ötürü, sürgüne gönderilmeseydi, belki de politikaya hiç karışmayacaktı. Şu sözler, bir "nedamet"in belirtisi olduğu kadar, bir gerçeğin de ifadesidir: "Genç politikacılara söylüyorum: Sakın İttihatçılar gibi siz de menfayı zararsız ve idarî bir ceza addetmeyiniz. Ben ne şöhret, ne makam hırsı ile fırkacı oldum. Beni Hürriyet ve İtilâf'a sokan Damat Ferit Paşa değildir; aleyhimde bilâ sual ve cevap sürgün kararını verdiği için Talât Paşa'dır, Cemal Paşa'dır!" (s. 38).

Minelbab İlelmihrab, Refik Halit Karay'ın politika hayatına ilişkin anılarıdır [1]. Yurt dışında bulunduğu sırada, Lübnan'ın Cuniye kasabasında yazmıştır. Yıl: 1923. Yad illerde işsiz ve parasızdır. Boş zamanlarını doldurmak, oyalanmak için, anılarını yazmayı düşünür. Yazacağı şeylerin ilgi çekici olması, okunması gerekli. Burada, edebiyat adamı, politikacıyı arkaya iter. Kendi kendine der ki: "-Hatıratımı yazsam; sabahları oyalanır, eğlenirim.- Benim hatıratım nedir ki? Ne olabilir? Eski Başvekil miyim? Hepsini bir araya getirsem, bir incir çekirdeği doldurmaz. Hayır, öyle değil. Bu hatırat ne bir tarihi aydınlatmak, ne bir fikri müdafaa etmek, ne de ortaya bir iddia atmak için şiddetle ciddî şekilde ve tamamiyle siyasî mahiyette yazılmaz da musahabeyi andırırsa, hafif tutulursa nev'i şahsına münhasır birşey olur. Öyle olunca da okunur, azıcık da geçmişi canlandırmağa ve zamanla unutacaklarımı tesbite yarar." (s. 7).

Kararını uygulamak için masa başına geçer. Anıların yayımlanması ayrı bir hikâye. Kitabın başında, bu konu uzun uzun anlatılmış (s. 7-28).

1 Refik Halit Karay *Minelbab İlelmihrab*, İstanbul, 1964, 230 sayfa. İnkılâp ve Aka Kitabevleri.

Anılarını üç bölüme ayırmış: 1 – Birinci Dünya Savaşı yenilgisinden Damat Ferit Paşa'nın ilk sadrazamlığına kadar geçen süredeki olaylar (s. 29–79). 2 – Damat Ferit Paşa'nın kurduğu kabineler, durumun kötüye gidişi, Ali Rıza Paşa kabinesinin kuruluşu (s. 80–180). 3 – İstanbul'un İtilâf Devletleri tarafından işgali, Kurtuluş Savaşı'nın başarıyla sonuçlanması, millî kuvvetlerin İstanbul'a girişi, yazarın yurt dışına çıkması (s. 181–230).

Kendisinin de belirttiği gibi, bu anılar ne bir savunmadır, ne bir yergidir, ne bir suçlamadır, ne de çıkar kaygısı güden bir yaranmadır. "Bu, Mütareke devrinin hususî bir tarihçesidir. Günü gününe duyulmuş hislerin nakşından başka bir maksat takip etmiyor." Kitabı okuyunca, yazarın bu tanımına uygun biçimde davrandığını görüyorsunuz. Gerçi, olayların içinde yaşayan ve bir partiye bağlı bulunan kişiden yüzde yüz tarafsızlık beklenemez. Nedir ki, yazar, elinden geldiğince, olayları nesnel bir açıdan görmeye ve değerlendirmeye çalışmıştır. Bundan ötürü de, anlattıklarının "politika bakımından kıyametler koparmaya değer tarafı yoktur."

Yukarıda kısaca değinmiştik: Refik Halit Karay'ı politikaya iten, İttihat ve Terakki hükûmetinin, haksız olduğuna inandığı bir kararı olmuştur. *Kirpinin Dedikleri* başlığı altında yazdıkları için, beş yıl süre ile, yurt içinde sürgüne gönderildi. Sürgün yıllarını Sinop, Çorum, Ankara ve Bilecik'te geçirdi. Kendisi, yazdıklarında suç öğesi bulmaz ama, ilkin gazetelerde çıkan sonra da *Kirpinin Dedikleri*'nin 1336 (1920) baskısında yer alan parçalar, yenilir yutulur soydan değildir. Kitabın sonraki baskılarında bu nitelikteki parçalar çıkarılmıştır. Bu yazılarında yalnız İttihat ve Terakki Fırkası ileri gelenlerine çatmakla kalmaz, Millî Mücadele'ye karşı da cephe alır; hattâ Atatürk'e: "-Deli misin Mustafa?" diyecek kadar ileri gider. Bunlar olasıya serttir, yırtıcı ve keskindir; ama, "hareket-i milliyeye uymayan yazılar yazmakla beraber, bunların hiçbiri galiz ve çirkin" değildir. Kaldı ki, aradan yıllar geçip de olmaz sandığı şeylerin gerçekleştiğini görünce, bunu "kalp ile tasdik ve lisan ile de ikrar" eder: "O günden tâ Sakarya muvaffakiyetine kadar, aklımın almadığı bu mukavemet meğerse kabil-i icra imiş ve yapılacak tek iş de o imiş. Bunu anlayıp tatbik edebilenlere ne mutlu! Mademki bunu bir "harika" ve "mucize" addediyoruz, harika ve mucizeye kulağımızla işitip inandık, gözümüzle görüp iman ettik.... Ve işte kalp ile tasdik ve lisan ile de ikrar ediyoruz!" (s. 35).

Refik Halit Karay'ı bağışlatan, geçmişteki davranışlarını unutturan şey, işte budur: Olayların kendisini yanılttığını görünce, doğru'nun yanında yer alması ve aldandığını itiraf etmesi! Oysa, ondan çok daha günahkâr bir başka "sürgün", sövdüğü Büyük Adam'ın "lûtfu" ile yurda dönme "nimet"ine kavuştuğu halde, bunu ve suçluluğunu unutarak, *Sultan Hamit Han*'ın *Ruhundan İstimdat* eden manzumeler yazmış, Türk ulusuna "nankör millet" diyecek ölçüde kendinden geçmiştir. Refik Halit Karay, böyle çukurlara düşmemiştir.

Onun bu çeşit davranışlarına, "hakikatı teslim" edişlerine sık sık raslıyoruz. Bunlardan bir önemlisi şudur: Yunanlılar'ın İzmir'i işgal etmelerinden birkaç saat önce, Maliye Müfettişi Muvaffak Bey, durumu, telle, hükûmete haber verir (Yazar, o sırada, Posta ve Telgraf Genel Müdürüdür). Fakat, Sadrâzam Damat Ferit de, Dahiliye Nazırı Mehmet Ali Bey de bu habere inanmazlar; hattâ, ters bir yorumla, bunun, bir "İttihatçı oyunu" olduğunu söylerler. Bu, derler, "Muvaffak Bey sabık Ayan Reisi Rifat Beyin oğlu değil midir? Behemehal İttihatçıdır... Şehirde fesat çıkarmak için teşkilât vücuda getirmişler, işte böyle müheyyiç bir yalanla meramlarına erecekler! O halde, evvelâ, hemen yılanın başını ezelim!" Yani, yurtsever kişinin, Muvaffak Bey'in hakkından gelinmelidir!

Bir başkası olsa, kendi partisini küçük düşüren bu olayı anlatmaz, ya da temize çıkaracak yollar arar. Karay, böyle küçüklüklere yanaşmıyor, hakseverliğin ve dürüstlüğün gereğini yapıyor. Şöyle diyor: "Fakat, mademki doğru konuşuyoruz, şurasını itiraf edeyim ki ben de o sırada onların bu hareketini muhakeme edecek ve kusurunu görecek halde değildim. Ancak üzerinden zaman geçtikten sonradır ki daha iyi görebiliyorum; zaten o zaman bunları görebilseydim, elbette kör kör, parmağım gözüne hareket etmezdim." (s. 114). "Ben de, o zaman, her hadise arkasında hortlamış bir İttihatçılık görüyordum ve onunla mücadele için, gözümü husumet bürümüş, sağımı solumu iyi sezemiyordum." (s. 114).

Atatürk'ün, Anadolu'nun bağrında Kurtuluş Savaşı'na atılışını, geç de olsa, doğru bulmaktadır. İktidarda Hürriyet ve İtilâf Fırkası hükümeti varsa da, bir korkuluktan öteye geçememektedir. Devlet yönetiminin dizginlerini elinden kaçırmıştır. Böyle bir hükümetin iş başında bulunduğu sırada, "Mustafa Kemal Paşa hakikaten mevkiini terk edemez, Anadolu'yu bu âciz kabinenin elinde bırakamazdı. Değil o, ben bile, yerinde olsa idim, ağzımı açar, gözümü yumar, söylemedik lâkırdı bırakmaz ve merkezden gelecek emirlere kulak asmazdım." (s. 139).

Başkalarını eleştirirken, kendisini de suçluyor. Bir partiye bağlı, ama ülkücü bir memur olarak, ilkin işlere dört elle sarılmışken, sonraları, baştakilerin ve çevresindekilerin umursamazlığını, nemelâzımcılıklarını, mevki ve makam hırslarını görünce, tek başına birşey yapamayacağı kanısına varıyor. İçindeki, birşeyler yapma ve başarma isteği, yavaş yavaş sönüyor. O da ötekiler gibi "memur zihniyeti" ile çalışma yolunu tutuyor. "Artık bende de memur ruhu yavaş yavaş uyanıyordu, "hay hay efendim, pek güzel olur efendim!" demenin mihassenatını zaten anlardım ama, tatbik etmezdim; şimdi etmeğe başlıyordum. "İyi yaptın; bu, bir hizmettir, fedakârlıktır!'ı bastırdım." (s. 132).

Bu durum karşısında, denebilir ki, işlerin yolunda gitmediğini gören kişi, mevki ve makam dinlemez, çekilir. Yıllar ve olaylar çok gerilerde kaldıktan sonra, o da öyle düşünüyor. "Bugünkü aklım olsaydı usulcacık evrakı çantama koyar, hazırlanır, dört satırlık bir istifaname yazarak yan kapıdan sıvışır,

giderdim; sanki kırk yıllık memurdum, bir türlü koltuğumdan ayrılamıyordum. Sanki başka meslekim ve sanatım yoktu, dört elle memuriyete yapışmıştım. Mademki verdiğim emir dinlenmiyor, dinleyenler ceza görüyor, mademki Dahiliye Nezareti yan çiziyor ve hükümet nüfuzunu istimal edemiyor, mademki ortada baş yok, kıç yok, bir kör döğüşüdür gidiyor, faal, cesur, müteşebbis bir ben mi kalmıştım? Faaliyet benim ne hisseme düşüyordu?" (s. 145).

Fakat madalyanın bir de öteki yüzü var: Hürriyet ve İtilâf Fırkası'nın güvendiği, umut bağladığı genç bir genel müdürdür. "Otuz yaş ne demektir? İnatçı hilkat nasıl olur? Onları gözönüne almalı . . . ." Sırf, "ilk darbede çekilmiş, yere serilmiş olmamak için" görevini bırakmıyor, yerinde kalıyor.

Refik Halit Karay'ın anıları, siyasal tarihimiz bakımından çok önemlidir. Nedeni şu: Şimdiye kadar bu alanda yazılan eserler, tek yanlı bir görüşü yansıtıyorlardı. Yargılar, tek açıdan veriliyordu. Okuyucu, ister istemez, bu görüşlerin etkisinde kalıyor, olayların ve gerçeklerin bir yanını görebiliyordu. Refik Halit Karay ise, bir "muhalif" gözüyle olayları anlatmıştır. Böylece, siyasal tarihimizin dönüm noktası olan bir dönemi hakkında, karşılaştırma yapma olanağını sağlamıştır.

Kitabı bitirdikten sonra, şu sonuca varıyoruz: Zaman, duyguları törpülüyor, heyecanları yatıştırıyor. Çağında fırtınalar koparan yazılar, sonraki kuşaklarda aynı tepkiyi uyandırmıyor. *Minelbab İlelmihrab*'ın yayımlanmasını önlemeye çalışanlar, kendi açılarından, belki haklı idiler. Ama bugün, biz, onların duydukları kuşku ve korkuyu duymuyoruz; hattâ siyasal geçmişimizi ve parti çekişmelerini iyi bilmiyorsak, anlatılanların birçoğu ilgimizi uyandırmıyor bile . . .

Anıların ortaya koyduğu bir gerçek daha var: Refik Halit Karay, "muhalif" olmanın sadece kahrını çekmiş, nimetlerini görmemiştir. Posta ve Telgraf Genel Müdürlüğü, kazanç bakımından ona birşey sağlamamış, üstelik çok sevdiği edebiyat dünyasından ve yazarlıktan uzaklaştırmıştır. 9 kasım 1922'de yurt dışına çıkmak üzere Piyer Loti vapuruna bindiği zaman, cebinde, *Aydede*'yi çıkardığı sırada, yardım olmak üzere, Vahdettin'in verdiği 200 liradan başka parası yoktu! İsteseydi zengin olabilirdi, fırsatlardan yararlanabilirdi. Fakat o, böyle küçük hesapların adamı değildi. Nitekim, çektiği maddî sıkıntılar karşısında, alnına leke düşmemiş insanların gönül rahatlığı ile, geçmişin "muhasebesini" yaparak diyor ki: "Acaba o gün elimde, avucumda birkaç yüz Türk kâğıdı yerine cüzdanımda bir banka hesabı carisi olamaz mıydı? Yani o kadar müddet zinüfuz bir adam olarak hüküm sürdüğüm daire veya sair devair bana bir ufak servet temin edemez miydi? Daha açığı: Çalıp çırpamaz mıydım?" (s. 229). Hayır, bunu yapamazdı; çünkü, "Bir defa bu gibi hususta hiç bir istidadım olmadığına nazaran yapamayacağım bedihi idi; saniyen böyle ulu orta at oynatacak meydan da pek yoktu. Bunu kendimin yapamamamdan değil, müstaitlerin de yapamamasından istidlâl edi-

yordum. Şurasını memnuniyetle kaydetmek lâzım: İstanbul'da bulunduğum müddet zarfında da, gaybubetimden sonra da aleyhimde siyasî hasımlarım bin türlü tezviratta bulundular, ithamların bini bir paraya yağdı; yalnız kimse mürtekiptir, suiistimalde bulunmuştur demedi. Bu hakşinaslığın, parasızlıktan ıstırap çektiğim demlerde bana bir teselli verdiğini söyleyeceğim; acı bir teselli . . ." (s. 229).

Eserin diline, anlatımına, üslûbuna gelince: Yazar itiraf ediyor ki, anılarının dili, öteki yazılarında, "hattâ daha eskilerinde olduğu kadar sade değildir. Konu icabı resmî kitabete kaçan kelime ve üslûba rastlanacaktır." Bu sözlerin ilk kısmı doğrudur; fakat, "konu icabı resmî kitabete" kaçmasında kendisini haklı bulamıyoruz. Söylediklerinin tam tersine, "konu icabı", daha sade bir dil kullanması gerekirdi. Anılar, içtenlikle yazılan eserlerdir. Ağır ve ağdalı bir dil kullanılmasını gerektiren bir zorunluluk, bir yükümlülük yoktur. Bundan ötürü, kompozisyon bakımından eserin "bütün meziyetinin" üslûbunda toplandığı yargısına da katılamayacağız. Bu anılarda, yazarın başka eserlerinde gördüğümüz renkli, yumuşak üslûbu bulamıyoruz. Hattâ sonlarına doğru gelişigüzel ve baştansavma izlenimini verecek bir yol tutmuştur. Anlatımının ve üslûbunun başlıca özelliği, " . . . mizahında ve pek acaip, acı bir tarih devresini hoş sohbet şekilde ifadesindedir."

Minelhab İlelmihrab, yazarın hayatının özel bir dönemiyle ilgilidir; politikaya ilişkindir. Hayatının tümünü kapsayan anılarını, *Bir Ömür Boyunca* cildinde vereceğini bildiriyor (s. 230). Ölüm, bu anıların kendi sağlığında yayımlanmasını görmesine engel olmuşsa da, kitaplarını basan yayınevi, kendileriyle görüşmemiz sırasında, *Bir Ömür Boyunca*'nın da yakında yayımlanacağı müjdesini vermiştir. Edebiyat kitaplığımız, böylece, soylu bir yazarın kaleminden değerli bir eser daha kazanmış olacaktır.

ATATÜRK

S Ö Y L E V

(NUTUK)

I ve II

Bugünkü dile çevirenler:

Dr. Mehmet Tuğrul – Salâh Birsel

Cahit Öztelli – Hamdi Olcay – M. Sunullah Arisoy

Her cilt : 10 Lira – Öğrencilere, Öğretmenlere % 50 indirim yapılır.

YİTİK ŞARKILAR

II

Bu kaçıncı bobin kopardığımız
Bu kaçıncı yalnızlığımız
Bütün elleri kırdık
Biz elsiz kaldık

Ayhan HÜNALP

DÜŞLERCE

Sarı bir rüzgârda boy boy sallanan
Düşlerce parıltısı olan bir buğdaydı
Aç insanların tarlalar dolusu umudu
Altın bir tepside duruyordu
Lâcivert gecelerce yuvarlanan

Aç insanların tarlalar dolusu umudu
Suların akmadığı yerde yanık yanık
Sıcak bir ekmekti bölüntülü
Sevdiğimizle, sevmediğimizle yedik
Ve yola koyulduk gün doğmadan

Sıcak bir ekmekti bölüntülü
Paylaşan paylaşana gittik
Bizi bizden ayırırcasına akan su
Gözümüzde birden günlük, güneşlik
Öldüğümüz, ölmediğimizden yalan

Bizi bizden ayırırcasına akan su
Yıldızlara uçan bir ruh olduk
Buğdaylar, başkaları için boy atıyordu
Güller ise renk alıyordu kanımızdan
Ölüm ruhun aralanan kapısı!

Mehmet SALİHOĞLU

IŞK-NÂME VE YAZARI ÜZERİNE

CAHİT ÖZTELLİ

Anadolu Türk Edebiyatının XIII–XIV. yüzyıllarından elimizde pek az eser vardır. Bu yüzden bu çağların edebiyatı hâlâ iyice aydınlanmış değildir. Hele daha önceki yüzyıllardan (XI–XII.) kalmış hiç bir esere sahip değiliz. Ama bu demek değildir ki daha önceki yüzyıllarda bir edebiyatımız yoktu. Ele geçen az sayıdaki eserlerin olgunluğu daha önceleri de oldukça gelişmiş bir edebiyatımızın varlığını göstermeğe yetmektedir.

On üç ve on dördüncü yüzyıllar, İslâmî bir edebiyatın doğuşu çabaları içinde geçmiştir. Bu yüzden Arap ve Fars eserlerini çevirme ile işe başlanacağı doğaldır. Bu eserler arasında da genellikle dinî olanlar çok yer tutar. Konuları daha çok dinî, tasavvufî ve ahlâkî, destan ve kahramanlık olan mesnevilere daha çok yer verilmiştir.

On dördüncü yüzyılın ikinci yarısından sonra, eski konuların yanında aşk konularının da ele alındığı görülür. Bunlar arasında *Süheyl ü Nevbahar* (1350), *Hurşit–nâme* (1387) gibi mesnevilerden sonra tam beşerî bir aşkı konu edinen *Işk–nâme* gelir. Bu gibi eski eserlerin incelenip bastırılması büyük bir hizmettir.

En az otuz beş yıldan beri bilinen Işk–nâme'yi, Paris'ten getirtilen fotokopisini inceleyerek, sayın Dr. Sedit Yüksel bastırdı[1]. Ne yazık ki bu değerli incelemenin sonuna tıpkıbasımı eklenememiş.

Sayın Yüksel, eser üzerine ciddiyetle eğilmiş, bütün kaynakları taramış, eserin incelenmesinde elden gelen çabayı göstermiş ve mesnevinin çevir yazısını vermiş. Eser şu bölümlere ayrılmıştır:

1. Giriş (Işk–nâme'ye gelinceye kadar Türk edebiyatında mesnevi; Süheyl ü Nevbahar, Hurşit–nâme, İskender–nâme); 2. Yazarın hayatı; 3. Eserin tanıtılması (tavsif, isim meselesi, yazılışının hikâyesi, imlâ); 4. Eserin muhtevası (vakanın özeti, şahıslar, motifler, temler, ölüm temi, vakada didaktik unsur, kaza ve kader, içkinin kötülükleri, iyilik ve fenalık); 5. Eserin sanat bakımından durumu; 6. Bibliyografya, metin tesbiti ile ilgili bazı açıklamalar; 7. Metin; fotokopi (iki sayfa), sözlük, deyimler.

Bu yazımızda eser üzerinde görüşlerimizi bildirirken yeni bilgiler de vermeye çalışacağız.

Sayın Sedit Yüksel "Mehmed'in bugün elimizde *Işk–nâme*'den başka bir eseri yoktur" dedikten sonra "Gerek şairimizin hayatı, gerekse Işk–nâme

1 Mehmed, Işk-nâme, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi yayınları, 150.–Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Enstitüsü: 5

hakkında başvurduğumuz kaynaklar ne yazık ki bize hiç bir şey verememiştir." diyor.

Mehmed'in hayatı hakkında kaynaklarda bilgi olmadığı bir gerçektir. Ama, iki kaynak var ki orada Mehmed'in şiirleri vardır. Bu kaynaklardan birincisi "*Mecmua-tün Nezâir*", öteki "*Câmi-ün Nezâir*" adlı iki mecmuadır. Birincisi İkinci Murat çağdaşlarından "*Ömer ibn Mezid*"in nazireler mecmuasıdır ki bu çeşit mecmuaların ilkidir. Mecmua 1436 tarihinde meydana getirilmiştir. On üç ve on dördüncü yüzyıllarla on beşinci yüzyıl başında yaşamış seksen üç şairin (397) şiirini ve toplayıcısının şiirlerini içine almaktadır. Mecmua yakın zamanlara kadar *Niğdeli Bay Ferit*'te idi. Ne yazık ki bu pek değerli mecmuaya bilim çevreleri gereken ilgiyi göstermedikleri için bugün Avrupa'ya gitmiş bulunmaktadır.

İkinci kaynak, *Eğirdirli Hacı Kemal*'in 1512'de bitirdiği "*Câmi-ün Nezâir*" adlı nazireler mecmuasıdır. 496 yaprak içinde 266 şairin (29, 461) beyti vardır. Mezit Oğlu Ömer'in mecmuasından sonra Anadolu şairleri için en eski kaynak olan Câmi-ün Nezâir'in biricik nüshası İstanbul Beyazit Kitaplığındadır.

İşte, edebiyat tarihi bakımından bu çok değerli iki mecmuada Işk-nâme yazarı Mehmed'in de şiirleri bulunmaktadır. Bunlardan Mecmua-tün Nezâir'dekileri aşağıya alıyorum. İlk olarak bizim yayımlamakta olduğumuz bu gazeller onun sanat yönünü oldukça aydınlatmış oluyor. Divan düzenleyip düzenlemediğini bilemiyoruz. Mezit Oğlu Ömer, Mehmed'in çağdaşıdır. Mehmet, yaşarken sayılı şairler arasına girmiştir. Hacı Kemal zamanında ise (1512), aradan bir yüzyıldan çok zaman geçtiği halde şöhretini korumuştur. Bu bakımdan Mehmed, o çağların oldukça kuvvetli bir sanatçısıdır.

Ey süveyda-yi dil ü ey cism-i cânı çeşmimin
Aklımun devletlü sultanı vü hânı çeşmimin

Uyusam gözüm içinde rûşen olur gün yüzü
Hoş yaraşur kutlu olsun câvidânı çeşmimin

Uşbu akan ger yürek kaniyse yaşım noldu bes
Yog eger yürek kanıyse kanı kanı çeşmimin

Nice kim ben dilemezem ola ışkın âşikâr
Yine rüsvay ider uş seyl-i revânı çeşmimin

Bahr-ı umman olubanın mevci başımdan aşar
Subh-dem her dem ki dolar nâvidânı çeşmimin

Tizde benzer kim göriserem ben ol dil-dârımı
Kopa gelür yüregüm oynar nişânı çeşmimin

Sen kara gözlü nigârın ayagı topragına
Hasreti yüz sürmekde âsmânı çeşmimin

Işkınun sevdâsına kulun MUHAMMED düşeli
Gice gündüz uş hayâlün mihmânı çeşmimin

* *
*

Kimün var bir senün gibi nigâru nâzük-i meh-rû
Benefşe-mûy anber-bû peri-rûy-i ferişte-hû

Karanfül-hatt ü fülfül-hâl ü nerkis-çeşm ü lâle rûh
Sanavber kaddi-i dildâr nigâr ü anberîn- giysû

Hıtâ'ye düşdi miskîn müşk senin zülfün hevasından
Dişin reşkinden olubdur bu gün sûrah-ı dil lü'lü'

Soranlar dudagun anun bilürler kıymetin lâ'lün
Görenler dürlerin dirler zihî galtân-ter incü

Kamunun bu durur zikri k'ola matlub-i illelhak
Benüm zikrüm budur vallah ki lâ mahbûbe illâ Hû

Ay üşenür ki gün yüzün çıka nâgâh magribden
Gün üşenür ki maşrıkdan doga ay alnuna karşu

Sanavber kaddi reşkinden özün odlara yakar kim
Benefşe kesdirüb başın viribir saçına saçu

Ne bedr ay ola k'ol yüze kıla teşbih bedr ayı
Ya ne lâyık durur k'ola ol alında hilâl ebrû

Senün duz etmegün yiyüb sana yavuz sananlarun
Başından gitmesün gussa egünden çıkmasun gaygu

MUHAMMED nazmını her dem düzüb tahsinler itmege
Deriga dir gerek idi bu gün Selman ile Hâcû

Mehmed Mısır'a niçin gitti?

Mısır Memlükleri sanata önem verdikleri için Türk illerinden, özellikle Kıpçak (Altın Ordu bölgesi) Türklerini saraylarına almışlar, onlara edebî eserler yazdırmışlardır. Kendilerine verilen önem dolayısıyla Mısır'a giden şairlerin Kıpçak diliyle meydana getirdikleri eserlerin daha sonra Anadolu Türkçesine çevrildiğini biliyoruz (bk. Fuat Köprülü, Türk Edebiyatı Tarihi, s. 356 ve devamı).

Mehmed de geçim yolu aramak üzere Mısır'a gitmiş, fakat bir yere kapılanamamıştır. Esasen kendisi de Mısır'a gelmeden önceki hayatından şi-

kâyet ediyor. "Dilekçe olmadı çün rüzgârım– Elümden gitdi cümle ihtiyarım" diye hayatının bu yönünü anlatıyor. İşte, bu sözlerinden anlaşılıyor ki asıl yurdundan ayrılarak Mısır'a gelmiştir. Mısır'da bir dostunun gezme tavsiyesinde bulunduğunu söylüyor. Gurbetteki bu dost eskiden kendi yurdunda tanıdığı ve sonra Mısır'a gelmiş bir bilgin, şair–kâtip olabilir. Eserin yine bu bölümünde "Kanı evvelki halin kanı âhır–Mukım iken, bu dem oldun müsafir" ve "Kanı ol rif'at ü ol rahat ü genc – Ki şimdi vâki oldı zahmet ü renc" sözlerinden kendi yurdunda iken rahat olduğu, Mısır'a geldiği sırada oldukça yaşlanmış olduğu anlaşılıyor. Yine bu bölümde sık sık garip kaldığından söz etmesi, Mısır'da umduğunu bulamadığını, sıkıntılı günler geçirdiğini anlıyoruz. Yine Mısır'da kıymet bilinmediğinden yakınmaktadır. İşte, bu sırada eline geçen Kıpçakça yazılmış Işk–nâme'yi Anadolu Türkçesine çevirmeye başlıyor ve yeni bir kapı aramak üzere Edirne'nin yolunu tutuyor. Sonunda eserini Süleyman Çelebi'ye (saltanatı 1403–1411) sunuyor.

Başka eseri var mı?

Sayın Sedit Yüksel eserin aslının Kıpçakça olduğu kanaatindedir. Şair de şu beyitle: "Tatar dilince algayidi bolgay– Ya Kırım halkı yazdı ya ho Hıtay" eserin hangi dilde yazıldığını bildiriyor ki burada Tatarca denilen dil Kıpçakçadır. 14 ve 15. yüzyıllarda birçok Kıpçakça eserin Anadolu Türkçesine çevrildiği biliniyor. Mehmed de "algay bolgay ibaretince yazılmış" eseri Anadolu Türkçesine çevirmiştir.

Bu bakımdan Türk Dil Kurumu Kitaplığında bulunan "Kitab–ı Güzide" dikkati çekmektedir. İki nüshası (no: 301 ve 302) bulunan bu eserin yazılış tarihi olarak Fuat Köprülü on dördüncü yüzyıl sonu ya da on beşinci yüzyıl başlarını gösteriyor. Bu eserin bir nüshası da bendedir.

Bizce "Kitab–ı Güzide" de Işk–nâme şairi Mehmed tarafından yazılmıştır. Nedenlerini şöylece özetleyebiliriz:

1. Güzide'nin yazarının da adı Mehmed'dir. Yazmanın birincisinde "Bu zaif kul kim Muhammed bin Bâli'dür" diyor, ikincisinde baba adı yoktur.

2. Yazılış tarihlari de aynı yıllara rastlıyor. Işk–nâme'nin bitişi 1398 M. dir. Böyle hemen hemen aynı yılda yaşamış iki Mehmed'in bulunabileceği düşünülemez. Bunun için olacaktır ki Mehmet kendini ötekinden ayırma çabasından uzaktır. Eğer iki aynı adda yazar olsaydı, adının yanında kendini ötekinden ayırmak için ya mahlâs ya da baba adı kullanırdı. Nitekim Güzide'nin birinde baba adını kullandığı halde ikincisinde buna gerek görmüyor.

3. Güzide'de de Işk–nâme'de çevirme için gösterilen sebep "algay bolgay"dır ki bu bile yazarın aynı düşünce ile davrandığını ve bu benzerlik ötekilerle birleşince şüpheye yer bırakmaz.

4. Anadolu şair ve yazarlarının Kıpçakça ile uğraşmadıkları da düşünülürse, ancak Kıpçak ilinden (Altın Ordu) Anadoluya gelen bir kimsenin kaleminden çıktığını belli eder. Mehmet de önce Mısır'a gitmiş, sonra Osmanlı sarayında yer bulmak için bu eseri Anadolu Türkçesine çevirmiştir.

5. Yukarıda şiirlerini aldığımız "Mecmua–tün Nezâir"de ikinci bir Mehmed olsaydı o devirde, mecmua sahibi bunu belli ederdi. Mehmed şiirlerinde de ne mahlâs ne de baba adı kullanıyor.

İşte bu düşünceler ve benzerlikler dolayısıyla biz Güzide'yi de Mehmed'in eseri olarak tanımak isteğindeyiz. Daha yakından yapılacak araştırmaların bizi haklı çıkaracağını umuyoruz.

Şurasını da ilâve edelim ki Güzide'nin konusunun dinî olması bir engel olamaz. O çağlarda Altın Ordu sahasında dinî ve sofiyane nitelikte öğretici eserler daha çok yazılmıştır. Kültürlü bir kimse olduğu anlaşılan Mehmed'in Kıpçakça bildiği ve Osmanlı toplumunda bir yer edinmek için bu eseri Anadolu Türkçesine çevirmesinden tabiî bir şey olamaz.

Eserin Hazırlanışı Üzerine:

Sayın Sedit Yüksel'in büyük emekler harcayarak hazırladığı Işk–nâme, o çağların zaten karanlık olan yapısına bir ışık tutmuştur. Edebiyat tarihçileri bu eserden çok yararlanacaklardır. Yalnız, bir eksiklik görmek gerekirse diyeceğiz ki, eserin baştan sona fotokopisi de bir arada olmalıydı. Bu eksikliğin maddî imkânsızlıklardan ileri geldiğini de anlıyoruz. Bunun da yine üniversitelerimiz ya da Dil Kurumu'nca yapılmasını dileriz.

Böyle eski metinlerin hazırlanmasının ne kadar güç olduğunu takdir edenlerdeniz. Ne denli dikkat edilse yine birtakım "zühul"lerden sakınılamıyor. Bu konuda gördüğümüz "zühul"lere, ilerisi için yararlı olur inancıyla dokunmadan geçemeyeceğiz.

Sayfa 71'de, 380. beyitte kafiye yoktur. İkinci mısram anlamına dikkat edilirse, kafiye "geçer" değil "göçer" olacaktır ki, o zaman beyit kafiyesizlikten kurtulur.

İki sayfacık olan fotokopi ile çeviryazı arasında yaptığımız karşılaştırmada da bazı zühuller gördük. Beyit 527' de, ikinci mısradaki "âlemi" yazmada "âdemi" dir. Yine 532. beytin birinci mısraındaki "yigini" kelimesi "yinini" olacaktır. Buradaki "kâf" "kâf–ı nunî"dir. Yin/yen, bilindiği gibi elbise kollarının el üstüne gelen ve o zaman için geniş olan kısmıdır. Eskiler mecaz olarak ayıp örtmede bu kelimeyi çok kullanırlar. Nitekim, on beşinci yüzyıl yazarlarından *Şeyh Kasım bin Mahmut*, *İrşad–ül Mürid* adlı eserinin önsözünde görülecek eksikler için: "Eğer tercemede halel vâki olsa derhal keremi yenile anı setreyleye." diye alçak gönüllülük gösteriyor.

Yine beyit 531' de "bulursa", "artıkdan" sözlerinin harekelerine göre "bularsa" (bu söyleyiş yanlış değildir), "artukdan" olacaktır. Beyit 535'

T Ü R K Ü

O kızın yüreğinde
Bir kurşun ve bir çiçek,
Aşk bir çiçekti önce
Kurşun öldürmezdi pek.

Geçti sonra aşk çağı,
Kurşun, çiçek büyüdü.
Şimdi o güz yaprağı
Sokakta yatan ölü.

Bu gök uyuyan kızın
Yağmurda esrik kuşlar,
Ki saçları upuzun.
İner topuğa kadar.

Avdır dişi ve hayvan
Uçarı güller kenti,
İlk yasa Adem'de kan
Bıçak, vurgun ve sevgi.

Şimdi çocuklar kıyı,
Kızlar hep memnu meyve.
Sağar eski şarkıyı
Irmakta kanlı gece...

Seyfettin BAŞÇILLAR

---

deki "işitmedin" sözü "eşitmedin" olacak. Bugün Anadolu'da "işitmek" yerine "eşitmek" denir.

Fotokopinin ikinci yaprağı ile yaptığımız karşılaştırmada: Beyit 8681' de "uşbu" olarak çevrilen söz harekesine göre "işbu" olup yanlış değildir. Beyit 8682' de, yazmada "geçdiydi", "seçdiydi" olduğu halde çevirmede (y) ler alınmamış. Oysa kelimeler pek açık harekelenmiştir. Şair bunu vezin için yapmıştır. Y'ler atılınca gereksiz bir zorlama ile imâle yapmak gerekiyor.

Sayın Sedit Yüksel, müstensihin birçok yanlışlarını düzeltmiştir. Bunları da ayrıca sayfa altlarında not olarak bildirmiştir. Bir örnek verelim: 536. beyitteki "gideydüm" yazmada müstensih yanlışı ile "gidemedüm" olduğu halde hazırlayıcı vezin ve anlama dikkat ederek düzeltmiş. Ama, yukarıda gösterdiğimiz gibi bazı zühuller de olmuştur.

Bir noktaya daha işaret etmek isteriz: "Teknik unsurlar" bölümünde (s. 44) "seyrek olmakla birlikte, metinde kafiyesiz beyitlere de rastlanmaktadır." denilerek üç beyit numarası veriliyor. Oysa, ilkinde (beyit 5345) "olalım" redifinden önce "sâz–râz" kafiyeleri var. 5499. beyitte ise (r) yarım kafiyesi vardır bizce. Son örnekte (5973) "diledi– eyledi" yarım kafiyelerdir. Yalnız ikinci mısradaki (n) harfi bir müstensih hatası olarak geçmiştir.

Görülüyor ki ne kadar dikkat edilse yine de zühullerden kurtulmak kolay olmuyor.

BİR TASARI ÜZERİNE

ALİ RIZA ÖNDER

1050 sayılı Muhasebe–i Umumiye Kanunu, "Genel Muhasebe Kanunu" adı ile hükümetçe yeniden ele alınmıştır. Bu tasarı dil yönünden Türk Dil Kurumunca gözden geçirilerek ilgili makama sunulmuş ve birtakım sözcükler için karşılıklar önerilmiştir.

Tasarıda yer alması istenen sözcükler arasında Anayasa'da bulunmayanlar vardır. Yasa dilimiz için yeni sayılması gereken ve çoğu terim niteliğinde bulunan bu sözcüklerden örnekler sunuyoruz. Karşılarındaki sayılar madde numaralarını göstermektedir:

Aktarma		Devir	58
Almak		İttihaz etmek	99
Alıkoymak		Mevkuf tutmak	49
Artık		Bakıyye	28
Başka		Diğer	57
Benzer		Mütenazır	89
Belgirtme		Tahakkuk	9
Birkaç		Müteaddit	64
Buyurman		Âmir	9
Çizelge		Cetvel	18
Çürük		Hurda	67
Denge		Muvazene	71
Direnmek		Israr etmek	50
Donatım		Teçhizat	65
Dönme		Rücu	87
Döşeme		Mefruşat	68
Düşmek		Terettüp etmek	27
Edinme		İktisap	120
Erek		Maksat	42
Geçme		İntikal	58
Gereç		Malzeme	68
Geri vermek		Reddetmek	72
Gönderim		İrsalât	11
Geçici		Sâri	35
İlgilendirmek		Taalluk etmek	27
Katılma		İştirâk	21
Katkılı gelir		İrad–ı gayrisafi	6
Katkısız gelir		İrad–ı safi	6
Onaylı		Tastikli	41
Öbür		Diğer	61
Silmek		Terkin etmek	56
Uygun görme		Takdir	42
Üretim		Tenmiye	73

Üstüne almak	Deruhte etmek	87
Vekil kılmak	Tevkil etmek	11
Yükleme buyurmanı	Taahhüt âmiri	9
Yüklenmek	Taahhüt etmek	9
Yüküm	Taahhüt	34
Yok etmek	İptal etmek	51
Yan	Nezd	71
Zorlayıcı	Mücbir	60

Bunlar çoğunlukla iyi seçilmiş, yerinde kullanılmış karşılıklardır. "Genel Muhasebe Kanunu Tasarısı" üzerindeki dil çalışmalarının, Kurum görevlilerinden yetkili hukukçu ve edebiyatçılar eliyle yapılmış olması, başlı başına bir güvencedir. Bununla birlikte yukardaki sözcüklerden birkaçı üzerinde durmayı ve hukuk dilimizle ilgilenecek okurlarımızın dikkatlerine sunmayı yararlı buluyoruz:

1) "Mütenazır" yerine "benzer" denmiştir. Anayasa'nın 61. maddesinde ise bu sözcük, "mümasil"i karşılamaktadır. Türkçe Sözlük'teki "bakışık" ve "bakışımlı" sözcükleri yetersiz bulunmuş olsa gerek.

2) "Tahakkuk âmiri", "belgirtme buyurmanı" diye Türkçeleştirilmektedir. Türkçe Sözlükte "senet" yerine "belgit" vardır. "Belgirtme"nin yeni bir söz olduğu anlaşılıyor.

3) "Hurda" için "çürük" denişi, söz götürmez güzel bir buluştur. Bu karşılık, halk arasında, kullanılmış giyecek ve araçlar için söylenen "yoşuk" sözcüğünü hatırlattı bize. Asker ocağında çok geçen "müceddet", "müstamel" ve "köhne" sözleri artık, yerlerini, "yeni", "yoşuk" ve "çürük" sözlerine bırakmış olmalıdır.

4) "Rücu" yerine "dönme" deniyor. Dönme, Anayasa'nın 100. maddesinde "avdet" yerine kullanılmaktadır. "Rücu" için "dönüş" dense daha iyi olurdu.

5) "... özel kanunlarında yazılı intikal şekillerine göre..." cümlesindeki "intikal"in yerini almak üzere "geçme" denmiştir. Bunun yerine "el değiştirme" desek, bilmem nasıl olur?

6) "Gelecek yıla sari..." diye başlayan cümlelerde "sari" yerine "geçici" denmiş. "Geçici", daha çok, "muvakkat–eğreti" anlamına geldiğine göre, "sari" yerine "atlayan–atlayıcı", "sıçrayan–sıçrayıcı" gibi bir karşılık bulunsa, kavram daha açık anlatılmış olurdu.

7) "Tenmiye–nemalandırma" yerine "aretim" deniyor. "İstihsal" anlamı ile karıştırılmaması için buna "çoğaltım" denebilirdi.

8) "Deruhte etmek" karşılığında, "üstüne almak", doğru bir buluşa dayanmaktadır. Ancak Anayasa'nın 96. maddesinde olduğu gibi, "üzerine almak" dense daha uygun düşerdi.

HERMANN HESSE

S İ S T E

Gariptir siste dolaşmak
Yalnızdır her taş her çalı,
Tüm ağaçlar yapayalnız
Birbirlerini görmezler

Dostlarla doluydu dünyam,
Yaşamam ışıklı iken,
Şimdi işte sis çöküyor
Hepsi görülmez oluyor

Gerçekten bilge değildir
Tanımayan karanlığı
Usul usul, kesinlikle
Herşeyden onu ayıran

Gariptir siste dolaşmak
Yaşamak yalnız olmaktır
Kimse tanımaz kimseyi
Hepsi tek başınadır.

Türkçesi: **Cengiz BÜKER**

---

9) "Taahhüt" yerine "yüküm" denmesi de düşündürücüdür. Buna "yüklenim" dersek, "mükellefiyet" karşılığı olan "yüküm"e başka bir yük taşıtmamış oluruz.

10) "Yok etmek", "iptal etmek" yerine alınmış. Bu söz Anayasa'da "imha etmek" anlamınadır. "İptal etme" için şimdilik "etkisiz kılma" demekle yetinebiliriz. Çünkü bunda, hükümsüz kılma kavramı vardır.

Muhasebe-i Umumiye Kanunundaki "irad-ı gayrisafi" ve "irad-ı safi" terimleri yerine "katkılı gelir" ve "katkısız gelir" biçiminde başarılı Türkçe sözcükler konmakla, hukuk dilimizin gelişmesi yolunda imrendirici örnekler verilmiştir.

GUILLAUME APOLLINAIRE

B Ö L G E

Sonunda bu kocamış dünyadan bezgin

Çobankızı ey Eyfel köprü sürüsü bu sabah meler

Eski yunan roma havasında yaşadığın yeter

Burada bir eskilik hatta yüzünde otomobillerin
Bir din yepyeni kalan tek başına din
Kalan yalın uçak alanlarına benzer

Ey Hıristiyanlık eskimediğin tek yer Avrupa
En ileri Avrupalı sizsiniz X. Pie Sayın Papa
Pencerelerin gözetlediği seni utançtır tutan
Bu sabah girip bir kiliseye günah çıkartmaktan
Okuduğun el ilânları kataloglar, afişler bir türküye başlamışlar
Al sabah sabah sana şiir düzyazı dersen gazeteler var
25 kuruş verdin mi serüven dolu polis romanları ayağında
Kodaman resimleri binbir çeşit başlıkları da caba
Bu sabah hoş bir sokak gördüm unuttum neydi adı
Güneşte ak pak gıcır gıcır sokak değil borazandı
Müdürler işçiler bir içim su daktilo kızların
Pazartesi sabahından cumartesi akşamına günde dört kez geçidi
Sabah can havliyle üç düdük sesi
Öğleye doğru kudurgan bir çan havlaması
İşaret yazıları duvarlarda ilânlar
Tabelâlar papağanlar gibi zırlar dururlar
Sarar beni bu sanayi sokağının havası
Paris'in Aumont- Thieville sokağı ile Ternes caddesi arası

İşte o genç sokak sense küçük bir çocuksun henüz
Annenin giydirdiği yalnız maviyle beyaz
En eski arkadaşın René Dalize, ikiniz de koyu dindar
Hoşunuza giden başka şey yok görkemli kilise törenleri kadar
Gaz masmavi kısık yatakhaneden sıvışıyorsunuz saat dokuz
Bütün gece okul kilisesinde dua ediyorsunuz
O ölümsüz tapılası ametist derinliğince
İsanın şanı tellim alev alev çevrelendikçe
Bu güzel zambak hepimizin yetiştirdiği
Bu kızıl saçlı meşale rüzgârın söndüremediği
Bu acılı ananın pembe solgun oğlu
Bu tellim gür ağaç tüm dualarla yüklü
Bu çifte darağacı ölmezliğin onurun
Bu altı köşeli yıldız
Bu cuma ölen pazar dirilten Tanrı
Bu İsadır göğe çıkan uçak sürücülerinden yaman
Dünya yükselik rekorunu elinde tutan

Gözbebeği gözün İsası
Yaptığını bilen yüzyılların yirminci gözbebeği
Kuş oldu bu yüzyıl da göğe çıktı İsa gibi
Şeytanlar ona bakmaya baş kaldırıp uçurumlarda
Simon Mage'e öykünüyor diyorlar tıpkı Yuda'da
Bağrışıyorlar uçmasını biliyor adı uçurucu zaten
Melekler güzel uçucunun yöresinde dönerekten
Icare Enoch Elie Thyane Apollon'u
Sarmışlar dalga dalga ilk uçağın sağını solunu
Arada açılıyorlar maksatları Sainte- Eucharistie'nin ulaşımına yol vermek
Bu çıkan durmadan çıkan rahiplerle yükselen kutsal ekmek
Sonunda konuyor uçak kanatlarını kapamadan
Gökyüzü milyonlarca kırlangıç doluyor hemen
Bir kanat vuruşta gelen karga doğan baykuş sürüleri
Afrika'nın telli turnaları, marabutları, kara leylekleri
Ozanların hikâyecilerin dilinden düşmeyen kaya kuşu
Süzülür pençelerinde Adem'in kafası ilk insan başı
Kartal gür bir çığlıkla ufku açaraktan
Sinek kuşu yetişir Amerika'dan
Çin'den gelir pihis'*ler uzun yumuşak*
Tek kanatlarıyla çift çift uçarak
Ardından lekesiz ruh güvercin iner
Lir kuşu benek benek tavusla beraber
Oduncu Phenix çoğalan kendi kendinden
Bir an ateşli külünü gizleyerekten
Deniz kızları tehlikeli boğazları bırakırlar da
Birbirinden üç güzeller gelirler şarkılarıyla
Tüm Çin'li pihis Phenix *kartal*
Uçan makine ile kardeşlik kurar

Yürümektesin Paris'te tek başına kalabalık arasında
Böğüren otobüs sürüleri yol alır yanın sıra
Boğazını sıktıkça sıkan aşk ağrısı
Bir daha hiç mi hiç sevilmeyeceksin sanısı
Eski çağlarda yaşasan işten değil kapanman bir manastıra
Utanır kim kendini bir dua üstünde yakalasa
Kendini alaya alırsın gülüşün cehennem ateşi gibi çıtır çıtır
Gülüşünün kıvılcımları yaşamının dibini yaldızlatır
Karanlık bir müzede asılı duran
Bu resme yakından bakacaksın zaman zaman
Yürümektesin Paris'te bugün kadınlar kan revan içinde
Anmak istemediğim güzelliğin bu yıkılışıydı işte

Tutuşan alevlerle kuşalı Notre-Dame gören beni Chartres'da
Sacre-Coeur'ünüzün kanı boğan beni Monmartre'da
Tatlı sözler dinmemekten hastayım artık
Çektiğim aşk ta ayıp bir hastalık
Kapıldığım görüntü yaşatır beni uykusuz dertli
Yanımdan geçen durmadan geçen hep o görüntü

Akdeniz kıyılarındasın ya da
Bütün yıl çiçekli limonluklar altında
Dostlarınla kayık gezintileri
İkisi Turbia'lı, biri Menton'lu, Nis'li biri
Derinlerin ahtapotlarına bakıyoruz ürkek ürkek
Su yosunları arasında İsa tasviri balıklar görerek

Prag dolaylarında bahçesindesin bir hanın
Mutluluktan uçuyorsun bir gül üstünde masanın
Aklın küçük hikâyeni yazacağına
Uyuyan ziybada gülün koynunda

Saint-Vit akiklerinde kendini çizili görünce ürktün
Kendini orda gördüğün gün ölürcesine üzgündün
Gündüz, deliye dönen Lazare gibisin
Yahudi mahallesinin saatinde akreple yelkovan tersin tersin
Sen de yaşamında yavaş yavaş geri çekilerek
Hradschin yolunda ya da dinlerken Çek
Türküleri meyhanelerde akşamları

Derken Marsilya'dasın çevren karpuz pazarı

Derken Geant otelindesin Coblence'ta

Derken Roma'da oturmuşsun bir Japon muşmulası altında
Derken Amsterdam'da bir genç kızlasın sana güzel geliyor kızsa çirkin
Üstelik kız sözlüsü Leyde'li bir öğrencinin
Lâtince kiralık oda Cubicula locanda
Hatırlarım üç gün orda kaldım bir üç gün de Gouda'da

Paris'te sorgu yargıcı önündesin
Kaatil gibi isteniyor tevkifin

Pay aldın acı tatlı gezilerden
Yaşlanma yalan nedir bilmeden
Aşk çektin yirmisinde otuzunda
Yaşadım deli gibi yanmadım zamanıma
Ellerine bakmaya kıyamazdın hıçkırmak isterdim durmadan
Senin için sevdiğim için tüm ne varsa seni korkutan

Bakmaktasın gözlerin yaş dolu karşısında yoksul göçmenler
Tanrıya inanır dua eder kadınlar çocuklarını emzirirler
Kokuları sarmış Sain-Lazare garının içini
Yıldızlarına inanırlar bir dönemin kıralları gibi
Ümitleri Arjantin'de para kazanmak
Yüklerini tutunca dönmek yurdlarına
Bir ailenin yükü kırmız bir pufla nasıl sizin yükünüzse yüreğiniz
Bu pufla da düşlerimiz de gerçekleşmez şeyler

Göçmenlerin bazıları burada kalır yerleşir
Oturdukları Rosiers ya da Ecouffes sokağındaki viranelerdir
Çoğu akşamlar sokakta hava alırlar görürüm
Satranç taşları gibi pek seyrek yer değiştirirler
Özellikle karıları takma saçlı yahudiler
Kadıncağızlar benzi uçuk otururlar dükkânlarının ardında

Ayaktasın çinko tezgâhı önünde azgın bir barın
İçtiğin bir kahve alt tarafı arasında bedbahtların

Geceye büyük bir lokantadasın
Kötü değil bu kadınlar sadece dertli
En çirkini gene de çektirir aşığına çektireceğini

Kızın babası Jersey kentinde çavuş

Görmedim ya elleri sertlikten kap kap olmuş

Karnındaki dikiş yeri benim için yürekler acısı

Ağzımın o biçimsiz gülüşü şimdi de ezen bir garip kızcağızı

Yalnızsın sabah oldu olacak
Sokaklarda çın çın sütçü güğümleri
Gece böylece dilber bir Métive *gibi uzaklaşmakta*
Giden oyunbaz Ferdine belki de sokulgan Lea
İçtiğin bu yakıcı alkol yaşamın tıpkı
Yaşamın da nasıl ki içtiğin rakı

Auteuil'e doğru yürürsün yaya eve dönmek niyetin
Uyumak putları arasında Okyanusya'nın Gine'nin
Onlar da bir başka inancın İsaları bir başka biçim
Daha küçük İsaları belirsiz ümitlerin

Elveda elveda

Boynu vuruk güneş

Türkçesi: **Necati CUMALI**

İYİLİK UZMANLARI

(Ö y k ü)

FEYYAZ KAYACAN

(Doğruyu dişine taktı diye bir adamı almışlar otuz iki soluğunu da sökmeğe götürüyorlardı. O gün bu adam harıl harıl insanlığı düşünen kişilerin önünden geçirilmişti.)

BİRİNCİ İYİLİK UZMANI

Bir gün en tohumlu adımlarımla sokağa çıkmıştım. Hava çok güzeldi. Büyük bir ışık yayılıyordu sokağa. Hava güzeldi. Gözleri oyasıya, tohumların gözünü açasıya güzeldi. Öylesine güzeldi ki çocukları benim olsun diyordum yanımdan geçen kadınların. Ve böylece sevgimin bir boyutunu daha kendime açıklamış oluyordum. Ben çok iyi bir adamımdır. Şöyle bir baksam kadınlara, geleceğin en büyük yalvaçları dolar kalçalarına. Öyle bir katlara yükselmiştim işte. Sonra işte sevgimi daha yaygın kılmalara dadandım. Günleri öldürenlerle günlerin öldürdüğü kişileri düşündüm. Öldürülenlerin belini doğrulttum. İşsizlere cennetlerin kıvıramadığı işler buldum. Ücretlerine uçurtma kuyruklarından uzun eklentiler yakıştırdım. Sözlüklerin burnundan, en güzel, insanı en omuzda taşır yasalar getirdim. İnsan haklarından bir çelengi elime geçirdiğim gibi çıkmazların taşını kırmaya gittim. Aşırı gördüğüm vergileri en okkalı eşek arılarına ödettim. Ben iyilik için gelenin biriyim yeryüzüne. O bana değgin bir uzmanlık. Sonraları pırıl pırıl bir salgın biçimine sokacağım iyiliğimi. Gelip görecekler. Hiçbir adama haksız bir ölümün veriştirilmediği görülecek. İnsanları düşünmekten, sevmekten, aydınlığım bütün yapıtlarıyla yüreğimi kamaştırıyordu. Dergiler iyilik üstüne yazdığım şiirlerle, öykülerle, yorumlar, bildiriler, destanlar, başyazılar, açıklamalar, uyarmalarla dolup taşıyordu. Siz bakmayın öyle şarapların en pahalısını içtiğime. Pahalı şarapta insanların

falını daha iyi düzenleyebiliyorum. İşin içyüzünü bilmeden dil uzatmayın bana sakın. Dünyanın parasını tüketiyorum şuralarda iyilikler, fallar adına. Başkalarında oluşmanın – ve böylece başkalarına boyutlarımı, iyiliğimi, bitişikliğimi aşılamanın sevinciyle yok ediyordum kendimi. Sonra sanırsam bir adamı bir yerden alıp bir başka yere götürdüler. Ben meşguldüm. İyiliğimi düşünüyordum. Hangi dilden çevrilmeydi bu adam? Hava çok güzeldi.

İKİNCİ İYİLİK UZMANI

Birinci hamur tohumlardan gelme bir kâğıt üstünde gezintiye çıkmıştım. En güzel çiçekler açıyordu, en güzel kırlar, en uzun erimli iyilikler açıyordu kâğıtta. Derken kadınlar geçmeye başladı yanımdan. Durmadan geçiyorlardı. Başımı ağrıtmaya, tenimi aşındırmaya başladılar. Başımın ağrısı gözlerimi eritiyordu. Yedek gözlerim oldılar. Başımın ağzırı gözlerimi eritiyordu. Yedek gözlerim olmasaydı körlüklerde çökelleşecektim. Ardı arası kesilmiyordu çocuklara hazırlanan kadınların. Sevmem oysa kadınları. Hepsi de anamın gömütlükte yatan kemiklerinin iliğinden çıkmışa benzemekte. Beni amacımdan ayartmaya gelmişler galiba. Oysa ben kendimi başkaları adına yakasında çiçek gibi taşıyanın biriyim. Ben birazdan, resmini çizerek aradığım odaya çekileceğim. Orada anamın ilk damlasını gerisin geri izleyip o sümüklü ilk yuvarın yörüngesinden kopup yeni baştan kuracağım kendimi. Arınacağım. Yüce bir nedensizliğe bürüneceğim. Öylece her davranışımla daha bir paklayacağım çevremi. İçimde bir kin kalacak ne de bir çıkarın çöreklenmesi. Ben şimdi bir büyük sabahın başaklarına hazırlanıyorum.

ÜÇÜNCÜ İYİLİK UZMANI

Neydi demin yanımdan geçen? Bir tören miydi? Kim miydi yoksa? Ben daha yeni dönmüştüm ölümüne çok gttiğim birisinin yanından. Hava çok güzeldi. O da çok güzel ölmesini bilen bir adamdı. Onu bunca sevmenin nedenlerinden biri de bu değil mi? Elimden gelse ölümünü alıp çerçeveleteceğim, oturma odamızın en ileri duvarına asacağım. Önümde sürekli, sağlam bir örnek bulunsun diye. Ama son kez ki ölümü beni biraz şaşırttı doğrusu. Adam şurasıyla burasıyla gömülmeden önce, iki gözünü alıp tarttım. Bunu yapmaya beni iteleyen neydi? Belki laf olsun diye yapmıştım bunu. Belki de onu daha da yakından tanımak için. Gözüne girmek için diyecektim,

ama vazgeçtim. Düşüncemin içtenliğine rağmen, bu biçim konuşmanın saygısızlık olacağını gördüm. Gerçekte bunların hiçbiri önemli değil. Önemlisi, tartıya vurulunca, bir gözün, ötekisine oranla daha ağır bastığı idi. Şimdiye dek böyle bir gözlem yapan çıkmış mıydı? Olamaz. Olsaydı, bu konu üstüne bir bilimsel yazının çoktan elime geçmesi gerekirdi. Ne yapıp yapıp bu işin anlamını, ereğini ortaya çıkaracağım. Neden bir göz ötekisinden ağır olsun? Bu herkeste böyle mi? Belirli bir, ya da birçok etkilerin sonucu mu? Bunu görgünün payına mı geçireceğiz? Evet, bir gözün, niçin ötekisinden daha büyük bir görmüşlüğü geçirmişliği olmasın? Bu bir olanak. Birbaşkası da şu: Kişi dünyayı bir gözüyle büyüttüğü için, o göz ağırlık kazanmış olabilir. Sonra göz ağırlaştıkça dünya da o kadar büyüyor mu? Bu son düşündüğüm doğruya en yakın olanıysa, ikinci göz ne yapıyor buna karşılık? Seyirci durumunda mı kalıyor yoksa büyütülen dünyayı yükseldiği çaptan düşürüp baltalıyor mu? Bunu yapıyorsa hainlik ediyor. Ben hainliğe gelemem. Ağırlıklı gözden yana çıkarım. "ÖTEKİNİN GÖRDÜĞÜNÜ SEN DE GÖRMEZSEN OYARIM SENİ, PATLATIRIM SENİ" derim. Yerdeki taştan gökteki taşa kadar da haklı çıkarırım kendimi. Kim vermiş ona bu kötülük hakkını? Ben kötülüğe karşıyım. Dünyayı gözünde büyütmek ne demek? İyilik etme yetisini, daha geniş bir alana dökmek demek. Bu yetinin elinden alınmasını kim ister? Bu sorunları en tezinden çözümlemeli. Bu işi berecebilirsem çok çok iyi şeyler yapmış olacağım insanın gözüne. Öylesine iyiliklerim dokunacak ki... Oturup sayacağım onları. Kim bilir ne kadar sürecek. Hava da bir güzel olacak.....

DÖRDÜNCÜSÜ

En ince, en aydınlık, en kuytu, en dolambaçlı ve edepsiz yerlerine dek bıkmıştım canımdan. Yalnızlığımın tek başınalığından bıkmıştım. Yalnızlık sözünün hemen yanısıra tekbaşınalık imgesini kullanmam alay konusu edilebilir. İkisi de eşanlam sayılıyor çünkü. Hiç de öyle değil. Birlikte, ortaklaşa yalnızlık diye bir şey olabileceğini düşünmüyorlar. Ben buna en çok Hiçlemciler ülkesinde tanık oldum. Yalnızlıklarını başbaşa verip ballandırmak için denizler çekmişler ülkelerinin dörtbir yanına. Kıyılarından açığa doğru giden akıntılar aşılamışlar sulara. Ne tekne, ne de kişi yanaşabilsin diye dışardan; hiç kimsenin yanaşamadığı yere sen nasıl oldu da girebildin deyerek beni

yalancı durumuna düşürmeyin. Ben bunu düşlerimden birinde gördüm. Ne yapayım can sıkıntısını bastırmak için soluğu düşlerde alıyorum. Ne var ki, benimkiler sağlam, girgin düşler. Denizmiş, akıntıymış, hiç oralı olmuyor. Tüm engellerin üstesinden geliyor. O da olmasaydı nasıl dayanırdım? Hiçlemcileri biraz daha anlatayım. İçki yerlerine gidiyorlar örneğin ve orada öylesine güzel bir karşı karşıya yalnızlık gösterilerinde bulunuyorlar ki insanın gözleri yaşarıyor imrentiden. Bizimkilerse yalnızlıklarını bile kıskanıyorlar ötekilerden. Hırsızlara dünyanın parasını yedirerek bir müzeden çaldırılan ünlü bir resimmiş gibi saklıyorlar.

Baş kaldırmanın gönüllüsü olarak yürüyordum sokakta. Kafama koymuştum. Bir arabanın altında can verecektim. Ölümümle, onların bu kısır yalnızlıklarını çürütecektim. Bu benim en sürekli iyiliğim olacaktı onlara. Hava güzeldi. Sokağa dökülüceklerini sanmıştım. Herkes görsün istiyordum yapacağımı. Ama sokak nerdeyse boştu. Bir adamın bir yere götürüldüğünü gördüm. O kadar. Bunca önemli bir eyleme yalnız onların tanık olmasına gönlüm yatmadı. Sonra geçe geçe burnu havada bir otomobil geçti önümden. Pencereye kapıya benzer bir yanı bile yoktu. İçerde kimler var, belli değildi. Arabaya sanki bir daha çıkmamacasına girmişlerdi. Baktım olacak gibi değil, boş verdim eve döndüm.

İYİLİĞİN BEŞİNCİ UZMANLIĞI

Her hafta belirli bir gün sokağa çıkarım. En emekli deve kuşuna kum satmaya gitmek için. Bunu haftanın en güzel günü sayarım. Bu işi ben nicedir görüyorum. Bir yerinde alışmam gerekirdi o günün güzelliğine. Olağanlığını benimsemeliydim. Ne gezer! Elimde değil. Devekuşunun yolunu tutunca içim içime dar geliyor. Duyduğum sevinci ve iyiliğimi nerelere sığdıracağımı bilemiyorum. İşte o günlerden birine çıkmıştım. En seçme kumlarımla yürüyordum. Bizimki kim bilir ne sevinecekti. Yürüdüm, yürüdüm. Döndüm, dolaştım. Erken varmak istemiyordum devekuşunun yanına. Biraz beklesin, biraz işkillensin diye. Kötü kötü düşünceleri, beni görünce nasıl da dağılacaktı. Yalnız son günlerde bir korku düştü içime. Devekuşu türünün azalmakta olduğu söyleniyor. Ya tükenirse günün birinde? Ne yaparım sonra bunca kumu? Devekuşuna çıtlatmıyorum bunları. Kötülüğün ta kendisi olur. Güç

oluyor gene. Yola çıkarkenki sevincim, yanına ulaştığımda yok oluyor sanki. Bundan böyle onu her kez yaşar bulduğuma sevineceğim, gibime geliyor. Bakın bir söylenti neler düşündürüyor. Ben hep güler yüzlü davranıyorum. Ama günün birinde gözlerimin içine bakıp düşündüklerimi sezinlerse... Belki o da biliyor da, bana söylemek istemiyor. Kendisine bağlılığımı, beslediğim sevgiyi bildiği için üzmek istemiyor olacak beni. Hey gidi yiğit yürekli devekuşu! Onun ağzından bir gık olsun duymadım. "SİZİN KUMLARINIZDA İŞ YOK, BİZ O YÜZDEN ÖLÜYORUZ" diyecek olsa ben nelere dönerim? Susuyor oysa. Gönül kırmaktan çekiniyor. Ben şimdi en çok bunu düşünüyorum. Plastik kum acaba iyi gelir mi?

İYİLİĞİN ALTINCISINI BİR KÖTÜRÜM TÜRETİYORDU

Bilirsiniz ben kötürümüm. Benim için sokağa çıkmak başımı pencereden çıkarmaktan öteye varmaz. Odamın dibindeki iskemleyi, yatağımdan güç bela kaydıktan sonra, pencerenin kıyısına kadar itelemem yıllar sürdü. Sokaktan geçirilen bir adamın gözünü duydum. Bu göze bir ad yakıştırmak istedim. Bulamadım. Kendi adımı vereyim, adaş olalım; bari bunca çabadan, acıdan ve sürüklenmelerden sonra boşa gitmesin dedim dışarıya bakmalarım. Ne var ki, adımı bile unutmuşum. Yataktan pencereye nasıl ulaşacağını kurup da bu işi yıllarca başka hiçbir şeyi düşünmeyerekten yürüten birinin kendi adını unuttuğuna şaşmamalı! Adamı sokağın ucundaki açıklığa götürüyorlardı. Sokağın ucu penceremden görünmüyor. Peki sokak ucunda bir açıklık olduğunu nerden biliyorum? Odama şu son yıllar içinde bir canlı uğramadı ki bir başkasından duymuş olayım. (Uğramak isteseydi de yanıma sokmazdım. Kötürümlük bir bakıma hoşuma gidiyor. Hani şu yeni romanların elsiz ayaksız kahramanlarına benzetiyorum kendimi. Amacım onlardan daha ileri gitmek. Ben öldükten sonra, romanımı, etlerimi yiyen böceklere, kurtlara yazdıracağım: "Şimdi, sayın okurlar, geçen yıl ölüm haberini gazetelerde okuduğunuz en seçkin kötürümümüz bilmemkim efendinin tırnaklarını kemirmeye başladık. Tırnakların altı örümcek ağlarıyla örülü. Bir köşede örümcek pusu kurmuş bekliyor. Örümcek düşmanımız... Örümcekle çatışmamızın öyküsünü gelecek sayıda okuyun" türünden şeyler yazdıracağım. Bu büyük bir yenilik olacak çağdaş romancılıkta. Yazarlar

ölmeden, kurtlarla, kemirgen yaratıklarla sözleşmelere varacaklar.) Demek ki, oraya gitmişliğim olacak eskilerde. Orada birşeylere tanıklık etmişliğim olacak. Onu da pek önemsediğim yok ya. Benim aradığım bir ip ucu. Bir ayrım çizgisi. Yaşamımı, kötürümlükten önce ve kötürümlükten sonra diye ikiye bölmemi, gözümün önünden geçirmemi sağlayacak bir açı ardında koşuyorum.– Bu da gülünç bir söz gelimi. Dünyanın en kızgın neft yağları bile oynatmaz beni yerimden.– Ben hep kötürüm müydüm? Öyle mi doğdum? Yoksa birisine iyilik edeyim, tehlikeye düşen bir canı kurtarayım derken mi bu biçim oldum? Beni en çok, bu düşündürüyor şimdilerde. Ne var ki, sokaktaki kıpranmalar geçmişe yönelmelerimi köstekliyor. Sokaktaki kıpranmaları donduracağım. Girmesinler artık araya. Ha şöyle! Sesler kesildi. Şimdi başlayalım: "Birgün en amaçlı adımlarla sokağa çıkmıştım. Bütün iyiliklerimi kuşanmıştım. Yaşayan herşeye tertemiz bitişiktim. Bir parmak gördüm, kına sürdüm. Bir göz gördüm, kirpiklerinden biri eksikti, yerine bir yenisini oturttum. Biraz ötede bir kapı duruyordu birşeyler bekleyen. Tuttum kapının arkasını getirdim. Şipşirin bir ev ekledim. Tanrılar havayı açtılar, açtılar. Eve bir erkekle bir kadın yetiştirdiler. Erkekle kadını beğendim. Ben onların adını Yuvar ile Yiyem koyduktan sonra eve en yakın balayı ağacına çıktım. Döşekte günlerin en güzeli en yuvarlağı açıyordu. Benim iyiliğim geliyordu, uzun uzun..."

OZAN İYİLİKTE ÖTEKİLERDEN GERİ KALMAK İSTEMİYORDU

Sokağa çıktım mı havalar açılır. Yağmurlu anlamların bittiği yerde ben başlarım. Ben insanların cıcığına dek severim de severim. Hiçbir şey kaçmaz gözümden. Hiçbir şey. Gözlemciyim. Kıskaçlamasına bakışlarım vardır. Dün bir şiir dizdim. İçinde 30.000 kişi, 7.000 ağaç, 400 insancıl tutum, 300 mitologya hayvanı, 60.230 teneke kevser suyu ve 2750 anasokak vardı. Ve ben tuttum insanlar adına bu şiirin bir güzel bağımsızlığını ilân ettim. Bugün bir güzelliğime daha vardım. İnsanlara bu kez şu kısa şiiri uçurdum:

Gelin, ey, şarkılarda gecikelim,
Ordusuz çadırlardan çıkıp bölüşelim denizi
Bir martının yolu kesen azınlığında.

Güneşe serili bir çarşafa döndü insanlar, bu güzellik önünde.

FOTOĞRAFÇI DA İYİLİĞİN TADINDA YÜRÜYORDU

Benim uzmanlığım dar bir çerçeve içindeydi. Ben salt başparmak resimleri çekerdim önceleri. Bir an geldi bıktım bundan. Yetersiz olduğuna bol bol kanıgeti rdim. Sanatımı daha geniş ölçüde uygulamanın önemini gördüm. İşi azar azar büyüttüm. Başparmaktan sonra el, sonra el ve kol, sonra el, kol ve omuz, sonra el, kol, omuz ve gövde resimleri çekmeye koyuldum. Şimdi boydan boya insan resimleri geliyor. elimden. Geçenlerde idam edilen adamın resmini çektimdi. Ödüm kopuyordu; ya resim fena çıkarsa diye. Çünkü o resme tüm iyilik ve anlayışımı akıtmıştım. Acının, korkunun adamın yüzüne kaktığı çizgileri en ince ayrıntılarına dek saptamak istemiştim. Resmi gördükten sonra korkularım sona erdi, içim açıldı. Pürüzsüz bir eser ortaya koymuştum.

Bunun gibi birkaç yüz resim daha çekersem ölüm cezasına karşı kampanyam için elime bir hayli koz geçmiş olacak. Yüzyıllardır süren bir yasanın bir fotoğrafçının eliyle yürürlükten çıkarıldığı ilk defa olarak görülecek. Tarih beni omuzlarında taşıyacak. Müzeler resimlerimi kapışacak.

CELLAT'IN UZMANLIĞI NE TÜRLÜ İDİ?

Birazdan getirecekler o soluğu da önüme. Şimdiye dek kaç kez yerine getirdim ben bu eylemi. Parmaklarımda biriken bir alışkanlığın yinelenmesinden başka birşey değil. Duygusallığa hiç kapılmam. Şu tepemdeki güneş, ışığından ne kerte sorumsuzsa, ben de o denli sorumsuzum. Duygusallık yanını, yargıyı verenler düşünsün. Ben çok bölümlü bir işin ancak son bölümüne bakmakla görevliyim. Yine de şunu deyeceğim: İş son sınırına vardığında, önüme getirilen soluklar bana hep araç gözüyle bakar oluyorlar. Sekiz on adım öncesinden alışıyorlar bana. Bir sonrayı, bir oldubittiyi önceden yaşamağa başlıyorlar. Ben açıklığın orda her zamanki yerimde bekliyorum. Bir ağaç kadar.

ADAMIN SONA ERECEK KENDİSİ

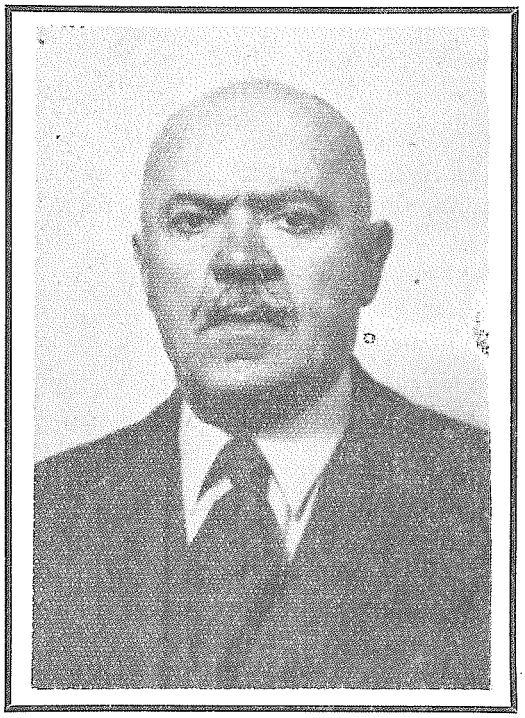
İyiliklerle dolup taşıyorlardı. İyilikleri, beni görmelerini engelliyordu. Bir taş duvar gibi araya giriyordu. Bu, kendi elleriyle çektikleri bir duvardı. Kâğıtların en aynalısı üzerinde, alçısını alıyorlardı büyük mutlulukların. Çapaklanan başkaldırmalarla uyanıyorlardı. İyiliklerin doğum günü bıkkınlık getirdi mi suçları paylaşıyorlardı.

Suçlarını hiçbir cehenneme değişmiyorlardı. Pahalı taşlara vuruyorlardı başlarını. Kırılan bir baş olursa bir yenisini türetiyorlardı. Başımızın borcu diyerekten. Büyük iyiliklere ya da büyük karanlıklara geç kalırız korkusuyla birinci mevki trenlere biniyorlardı.

Bir din adamıyla birlikte çıktık son basamakları. Kulağıma durmadan öteki dünyaları akıtıyordu. Tanrı seni bekliyor, kucağını senin için büyüttü buncadır, diyordu. Bir tanıtma, bir gezdirme uzmanının diliydi bu. "Solda gördüğünüz bilmem ne anıtı, birazdan sağa sapınca Birleşmiş Mutluluklar Sarayı çıkacak karşımıza. Yarın sabah da Melekler Okuluna gideriz."

Ben adamı dinlemiyordum. Sehpaya götüren basamaklardan taze bir tahta kokusu yükseliyordu. Ben ona bakıyordum.

Birazdan bir çingenenin eliyle
bütün o tekerlemeleri sileceğiz.
Birazdan ölümün dürüstlüğü
başlayacak.



Besim Atalay'ı Yitirdik (1882-1965)

Besim Atalay'ın ölümü ile Türk Dil Kurumu ve Türkoloji dünyası değerli bir emektarını yitirmiş bulunuyor. Necip Âsım ve Velet Çelebi gibi "vavlı Türk"lerden olmadığı halde, Besim Atalay daha genç yaşta iken ülkücü ve Türkçeci bir aydın olarak tanınmağa başlamıştır. Cumhuriyetin ilânından önce, Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükümeti zamanında, Millî Eğitim Bakanı Dr. Rıza Nur'un buyruğu ile Anadoluda 1920 yılında özel bir yönetmelikle küçük çapta bir öz Türkçe kelime derlemesi düzenlenmiş, Hars Müdürü Besim Atalay bu çalışmaları yönetmiş, bu gereçlerden faydalanarak da Hamit Zübeyr (Koşay) ile İshak Refet (Işıtman) 1932'de "Anadilden Derlemeler" adlı yapıtı ortaya koymuşlardır. Bu 1920 yılı, kuşkusuz, Besim Atalay'ın bilim hayatında önemli bir dönüm noktası sayılabilir.

Ahmet Besim Atalay 1882 yılında Uşak'ta doğmuş, şehrin iptidaisinde ve rüştiyesinde okuduktan sonra, babası Demirci Mehmet Çavuş onu medreseye göndermiştir. On bir yılını medresede geçiren Besim Atalay 1905'te, 23 yaşında iken İstanbul'a giderek Şehzade Camisinde Çarşambalı Hacı Ahmet Efendinin derslerine dört yıl devam etmiş, icazetini almış ve 1909'da İstanbul Darülmuallimine girmiştir. Üç yıl sonra, 1912'de, yüksek öğrenimini burada tamamlayarak eğitim alanına atılmıştır.

Atalay, Meşrutiyet yıllarından Millî Kurtuluş savaşına değin, millî eğitim alanında türlü görevlerde bulunmuştur: Konya öğretmen okulu ile İstanbul'daki Darüşşafaka'da öğretmenlik, Trabzon, Ankara ve Konya öğretmen okullarında müdürlük, Maraş, İçel ve Niğde illerinde Millî Eğitim Müdürlüğü, son olarak da 1920'de Millî Eğitim Bakanlığında Hars Müdürlüğü ve Orta Öğretim Müdür Vekilliği.

Ulusal Kurtuluş Savaşı başlar başlamaz Besim Atalay politika hayatına atılmış, 1919'da Atatürk'ün Sivas'ta bulunduğu sırada, Atalay Silifke'de öğretmen arkadaşları ve başka aydınlarla birlikte "Müdafaa–i Hukuk Cemiyeti"ni kurmuş, sonra, memleketi olan Uşak'ta annesi Halime hanım Yunanlılar tarafından şehit edilmiş, Atalay aynı şehirde "Redd–i İlhak– Müdafaa–i Hukuk Cemiyeti"nde ulusal savaşı destekleyen konferanslar vermiştir. 1920'de Atalay, Birinci Büyük Millet Meclisine Kütahya'dan milletvekili seçilmiş, ikinci ,üçüncü ve dördüncü dönemlerde Mecliste Aksaray'ı temsil ettikten sonra, beşinci dönemde yine Kütahya'dan milletvekili çıkmış ve yedinci dönemin sonuna kadar Meclis üyeliğinde kalmıştır.

1932 sonbaharında Atatürk'ün önderliği ile Dolmabahçe Sarayında toplanan Birinci Türk Dil Kurultayına Besim Atalay da katılmış, tez okumuş, Türk Dili Tetkik Cemiyeti (Türk Dil Kurumu) Merkez Heyetine üye seçilmiş, 1951 yılına değin, 19 yıl Merkez Heyeti üyesi olarak Kurumun saymanlık işlerinin başında bulunmuş, ölümüne değin de Kurumda üye olarak kalmıştır.

Atalay'ı Kurumun yalnız saymanı olarak tanımak ve tanıtmak büyük bir yanlış olur. O aynı zamanda dil işlerinde her hangi bir kolbaşı kadar canla başla çalışan, bütün vaktini, bilgisini ve gücünü Türkçenin özleşmesine adamış bir dilci idi. Yine, Atalay'ı sadece bir dil devrimcisi olarak tanıtmak da doğru olmayacak-

tır, çünkü o, medrese kalıplarına göre yetişmiş bir dilci olmakla beraber, Türkolojinin akademik alanında da çalışmış, yerli ve yabancı Türkologların beğenisini kazanmış olan yapıtlar vermiştir. Arapçayı ve Farsçayı da iyi bilen Atalay 1937–1942 yıllarında Ankara Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi Farsça profesörlüğünde bulunmuş, aynı dili Ankara Polis Enstitüsünde de okutmuştur.

Besim Atalay'ın ilk önemli yapıtı *Maraş Tarihi ve Coğrafyası* (171 sayfa, 1923) adını taşır. Aynı yılda, *Türk Büyükleri ve Türk Adları* başlıklı 177 sayfalık bir yapıtı da çıkmıştır (2. bas. 1935). Atalay'ın Türk dili üzerindeki çalışmaları işte bu kitapla başlar. Türk Dil Kurumunun kuruluşundan bir yıl önce, 1931'de yayımladığı *Türk Dili Kuralları* (110 s.) adlı kitapçık, Türkçenin kuruluş düzenini inceleyen değerli bir yapıttır. Ertesi yıl, 26 eylül 1932 yani Birinci Türk Dil Kurultayının açılış günü, Anadolu çocuğu ve Türkçeci Besim Atalay için bir bayram günü olmuştur. O gün, Aksaray milletvekili Atalay, Atatürk'ün yüce katında kürsüye çıkmış ve kollarını yükselterek sözüne şöyle başlamıştı: "Gönüldaşlarım, bugün sizin yüksek önünüzde söz söylemek fırsatını bana veren, ilimi ve dilimi kurtaran Büyük Başbuğun büyüklükleri önünde yükünüyorum. Bir haftadır beni birçok saygıdeğer arkadaşlarım kutluladılar. Beni sevindiren bu büyük bayramı ben de çok büyük milletime kutlularım. Bayram, Türk budununun bayramıdır. Artık o kendi diliyle söylenecek sözleri dinleyecek, kendi diliyle yazılacak şeyleri okuyacak, o kendi diliyle söyleyecek ve söyletecektir." Anadolu Türkçesine, şivesine ve öz Türkçeye sımsıkı bağlı bulunan Besim Atalay, Türk Dil Kurumunun tatlı ve acı günlerinde hiç şaşmadan sonuna kadar bu ülkücülüğünde direnmiştir.

Kurum kurulur kurulmaz, Besim Atalay bir yandan dilin özleşmesi alanında çalışmış, öte yandan Türk dilinin eski anıtlarını incelemeğe başlamıştır. Bu anıtlardan, Kaşgarlı Mahmud'un Karahanlı Türkçesini tanıtan *Divanü Lûgat–it–Türk*ünü (1073) ele almış, onu Arapçadan dilimize aktarmağa koyulmuş, ve uzun bir çalışmadan sonra, bu çeviri 5 cilt halinde Kurumca yayımlanmıştır: *Divanü Lûgat–it–Türk* (çeviri 3 cilt, tıpkıbasım 1 cilt, karşılaştırmalı dizin–sözlük 1 cilt, 1939–1943, hepsi 2641 sayfa, T.D.K.). Atalay bu işte Van Mebusu Tevfik Bey'in, Kilisli Muallim Rifat Bilge'nin ve emekli öğretmen Konyalı Âtıf Tüzüner'in çevirilerinden de yararlanmış ve yapıtına 36 sayfalık bir in-

celeme eklemiştir. Kaşgarlının bu yapıtı üzerinde, Alman dilcilerinden Carl Brockelmann da çalışmış ve 1928'de *Divan*'ın kelime hazinesini bir sözlük haline getirmişti. Türkoloji dünyası şimdi bu yapıtı eksik ve kusurlu buluyor ve Besim Atalay'ın çevirisinin daima göz önünde bulundurulmasını zorunlu sayıyor.

Besim Atalay'ın Türkoloji alanında meydana koyduğu öbür başlıca yapıtları şunlardır: *Türkçemizde Men–Man* (55 s., 1940, T.D.K), *Türk Dilinde Ekler ve Kökler Üzerine Bir Deneme* (382 s., 1942, T.D.K.), *Türkçede Kelime Yapma Yolları* (155 s., 1946, T.D.K.), *Arapça ile Türkçenin Karşılaştırılması* (64 s., 1954). Bu arada Atalay, Kıpçak Türkçesini de ele almış, önce, XIV. yüzyıldan kalma, yazarı bilinmeyen *Et–tuhfet–üz–zekiyye fi'l lûgat–it–Türkiyye* adlı yapıtı (32 sayfalık inceleme, çeviri, tıpkıbasım, dizin, 295+91 s., 1945, T.D.K.), sonra da Molla İbn Mehmet Salih'in 1619 sıralarında meydana getirdiği *Eş–şüzûr–üz –zehebiyye ve'l kıtaül–Ahmediyye fi'l lûgat–it–Türkiyye* (8 sayfalık inceleme, 4+ 70 s., 1949. T.D.K) adlı yapıtını yine Arapçadan dilimize çevirmiştir. Atalay bu yapıtın tek bir el yazması bulunduğunu ve bunun da kendinde olduğunu sanmışsa da, yapıtın başka bir yazmasına Paris'teki Bibliotheque Nationale'de rastlanmıştır. *Et–tuhfet–üz–zekiyye* çevirisi, Kıpçakça bu eser üzerinde çalışmayı daha önceden tasarlamış olan Macar dilcisi T. Halasi Kun tarafından 1947'de sert bir eleştirmeden geçirilmişse de, Atalay *Et–tuhfet–üz–zekiyye Çevirmesinin Tenkidi Dolayısıyla* (126 s., 1948) adlı yazısıyla çeviriyi savunmuştur.

Atalay'ın Çağatay Türkçesi üzerinde de çalışmaları vardır. XVIII. yüzyılda Mirza Mehdi Mehmet Han'ın meydana getirdiği *Seng–lâh. Lûgat–i Nevai* (Mebani–ül–lûgat) adlı yapıtının tıpkıbaşımını, Süleymaniye kitaplığında bulunan bir el yazmasından sağlamıştır (8 sayfalık inceleme+ 171 s., 1950, T.D.K). Atalay'ın Türkoloji dünyasına yaptığı önemli bir yardım da, 1530 yılında Anadoluda yazılmış olan en eski Türkçe grameri, Bergamalı Kadri Efendi'nin *Müyessiret–ül–ulûm* (16 sayfalık inceleme, tıpkıbasım, çevriyazılı metin ve dizin, 247+182 s., 1946, T.D.K.) adlı yapıtının bilimsel yayımıdır.

Bu Türkoloji yapıtlarının yanıbaşında, Besim Atalay'ın edebiyatla ve dinle ilgili yapıtları da vardır. Edebiyatla ilgili yapıtlarından şunlar anılabilir: *Sakarya Destanı* (1921), *Türk Zaferine Armağan* (39 s., 1923), *Baş belâları* (3 perdelik manzum

piyes, 38 s., 1926), *Tan Destanı* (1927), *Cönk* (manzum küçük hikâyeler, 41 s., 1931), *Onuncu Yıl Destanı* (1933), *Suna ile Çoban Hikâyesi* (Basın ve Yayın Genel Müdürlüğünün 1. ödülünü kazanmıştır, 69 s., 1939), *Hayvan Hikâyeleri ya da Hayvanlardan Öğütler* (175 s., 1962). Din bilgisi alanında da şu yapıtları vermiştir: *Müslümanlara Öğütler* (1923), *Bektaşilik ve Edebiyatı* (124 s. + 1 katlanmış harita, 1924), *Türk Dili ile İbadet* (136 s., 1961), *Tanrı Kitabından Namaz Türeleri* (1944). Atalay'ın son yapıtı yine din alanındadır: *Kur'an–ı Kerim*'in Türkçe çevirisi. Anadolu Türkçesinin çeşnisini taşıyan bu çeviri (756 + 6 s.), Doğan Kardeş Matbaacılık Şirketi tarafından çok güzel bir baskı ile 1962 yılında yayımlanmıştır, Besim Atalay ölümünden birkaç ay önce bunun ikinci baskısını da görmüştür (791 s., 1965).

Besim Atalay, geride basılmamış yapıtlar da bırakmıştır: *İçel Tarihi ve Coğrafyası*, *Niğde ve Havalisi Tarihi ve Coğrafyası* v.b. gibi. Bunlar arasından, müsveddeleri hazırlanmış bulunan şu yapıtların kısa bir zamanda basımevine verilmesini vasiyet etmiştir: 1. *Atasözlerinin Ana Kaynakları*, 2. *Çağatay Sözlüğü veya Abuşka Sözlüğü*, 3. *Türkçede Ana Kelimeler Yahut Türkçede Türetme Sözlüğü*.

Atalay, eski kuşağın yetiştirdiği ileri gelen bir bilim adamı ve dilcisi idi. Ulusal geleneklere sımsıkı bağlı, korumcul (muhafazakâr) bir Türkçü ve Türkçeci idi o. Özünde, sözünde, davranışlarında ve yaşayışlarında tam bir Anadoluluk kendini gösterirdi, kesin ve apaçık. Dil Kurumundaki odasını bu zevke göre döşemiş ve süslemişti: tavandan asılı içi ampulla eski bir fener, duvarda bir Buhara halısı ve çini tabak, yerde bir Uşak kilimi, masasının yanında sedef kakmalı bir sehpa, üstünde işlemeli bakır bir sini, hücrede antika bir nargile. Zile basmak yoktu, el çırpar, odacıları öyle çağırırdı. Çay demlenir ve gelirdi, arasıra çalışma durdurulur, mizahlı fıkralar anlatılırdı. İşte Besim Atalay bu idi. Böyle olmakla beraber, "literatüre geçmiş", yapıtları dünya Türkologları tarafından aranan bir dilci idi o.

Kederli ailesinin acısını paylaşır, Türkoloji dünyasına başsağlığı dileriz.

A. DİLÂÇAR

TÜRK DİL KURUMU ÖDÜLLERİNİ KAZANANLAR

AFET MUHTEREMOĞLU

Hayatım:

1937'de Ezine'de doğdum. Çapa İlköğretmen Okulu'nu ve Çapa Eğitim Enstitüsünü bitirdim. Şimdi İzmit'teyim. *Eşiktekiler* (roman, 1960), *İtalya Mektupları* (yol yazıları, 1962), *Bedriye* (hikâyeler, 1963) ve *Başörtülüler* (hikâyeler, 1964) adlı kitaplarım yayımlanmıştır.

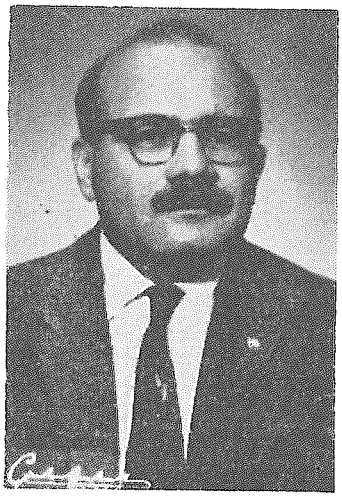
Hikâye anlayışım ve dil tutumum:

Öykülerimde gerçek yaşamı, yaşamın kesitini alarak anlatırım. Yaptığım iş, ne gerçeği olduğu gibi yansıtmaktır ne de onu birtakım simgelerle anlatmaktır. Birincisi sanat değil. İkincisi de fazla "sanatkârane" geliyor bana. İkisi de, yazarı her türlü okurdan koparıyor. Birincisinde okur, olaylar arasında kalıyor. Bunları izlemeğe, anlamağa yetişemiyor. İkincisinde aradaki simgeleri geçebilirse, anladığı gene yalın olaylardır. Oysa okurun sanatçıdan beklediği, gerçeği derinlemesine araştırmak, kendi açısından tanıtmaktır. Başkalarını bilmem. Ben okur olarak, okuduğum romandan, hikâyeden bunu bekliyorum. Konu olarak seçtiğim, günlük yaşamdır. Günlük yaşamı çok iyi tanıyorum. Onu yorgunluklarıyla, sevinçleriyle, sorunları, işleriyle seviyorum. Bir sanatçı olarak da yaşadığım her dakika için, olup bitenlerin ortasındaki kendimle hesaplaşıyorum. Bu hesaplaşmalar, gerçeklerin derinliğine kesitleri oluyor.

Yazdığım çevre, tanıdığım çevredir. Ortahalliler çevresi. Bu çevreyi bütün özellikleriyle öykülerimde anlatıyorum. Onları en iyi simgeleyen şey, kadınların başlarına örttükleri, yıllarla, anlayışlarla, modalarla, biçim, renk, boyut değiştiren örtüleridir. Bu topluluktan, bu topluluğun simgesi olan örtülerden ilgimi, dikkatimi ayıramıyorum. Onları, nerde olsalar ne zaman olsa tanırım. İlginç bir toplulukturlar bizim toplumumuzda. Benim için bu topluluk insan gerçeğinin içlerini tanımakta en uygun ve zengin bir alandır.

Sanat anlayışımdaki bu konu değişikliği, insanlara böyle bir açıdan bakmağa başlayışım *Bedriye*'yle birlikte sanat tutumumda da değişikliklerin başlayışıyla oldu. İlk öykülerimden başlayarak günlük yaşamı, toplumsal yaşayışı iğnelemek, küçümsemek ve bunu coşkularla belirtmekti sanatımdaki öz. Şimdi günlük yaşamı, küçük yaşamları, ne fazla duygulanıp obartarak, ne de küçük görücü gülümsemelerle süzmek hakkını kendimde buluyorum. O türlü bir sanat anlayışının çağımıza, çağımızın insan ve sanat anlayışına da uygun olduğunu sanmıyorum. Bugün günlük yaşam yokumsanmayacak kadar benimsenmiş ve kutsallaşmıştır toplumlarca. İnsanların sorunları, günlük yaşamın sorunlarıdır artık. İnsanlar zor koşullar içinde yaşıyorlar. Eski çağların salt sanat ve bilim yapma olanağını kazanmış köleleri bol, mutlu, rahat toplumları yok artık. Varsa bile ayni nitelikleri taşımıyor. Günlük yaşamdır artık bence kutsal olan. Karmakarışık sorunlarıyla, günlük yaşamın içindeki insandır.

Dilimi zorlamıyorum. Öykülerimi en iyi nasıl anlatabiliyorsam dilim odur.Genç bir insan olarak, kullandığım dil de genç bir dil olacaktır elbette. Eskimiş, artık bizim eserlerimizde ve düşüncelerimizde yabancı duran, tam anlamıyla uydurma– eskilerce uydurulmuş– olan kelimelere uzağım. Özel yaşamımda da iş yerimde de böyle düşünüyorum. Yengi bizim olacaktır. Buna inanıyorum. Ana dilimizdeki bağımsızlık, ekonomimizdeki, siyasamızdaki, devlet yönetimimizdeki bağımsızlık önemindedir. Bunu bizden de genç kuşaklara, elimdeki olanaklar elverdiğince yaymağa çalışıyorum.



CEYHUN ATUF KANSU

Hayatım:

1919'da İstanbul'da doğdum. Babamın adı Nafi Atuf, anamın adı Ayşe Müfdale'dir. Çocukluğum Ankara'da geçti. İlkokulu Ankara'da okudum. İstiklâl Lisesi orta bölümünden sonra, liseyi Ankara'da Gazi Lisesi'nde bitirdim. 1938 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesine girdim. Tatil aylarında Anadolu'yu gezdim. İlk şiirlerim Lise dergisinde çıktı. Sonra, Üniversite öğrencisiyken *Gençlik*, *Yücel*, *Ülkü* dergilerinde yazmaya başladım. İlk kitabım 1941 yılında yayınlandı (Bir Çocuk Bahçesinde). 1944 yılında Tıp Fakültesini bitirdim. Ankara Numune hastahanesinde Çocuk hastalıkları ihtisası yaptım. 1948 yılında, kendi isteğimle bir Anadolu kasabasında (Turhal'da) çocuk hekimliğine başladım. Bu sıralarda en çok *Varlık* dergisinde yazdım. Turhal'da iken, Karadeniz, Doğu Anadolu'yu gezmek fırsatları da elime geçti. Burada, on bir yıl kaldım ve Anadolu kasabasının iç yaşantısını yaşadım. Şimdi, Etimesğut Şeker Fabrikasında çocuk hekimiyim. 1949'da, evlendim, bir kız, bir erkek, iki çocuğum var.

Dil tutumum:

İlk arı Türkçe denemelerini, *Gençlik* dergisinde 1940 yıllarında *Türk Gençliğine Söylevler*'de yaptım, Osmanlıca sözlüklerin karşılığını *Tarama Sözlüğü*'nden bulur ve bu karşılıklardan bence en güzelini seçerdim. Ataç'tan çok önce, sanırım, en cesur Türkçeleştirme örneği bu yazılardır. (Ahmet Hikmet'in tam *Çağlayanları*'nı da saymalı). Baştan beri Türkçenin, devrimci ve halkçı bir tutumda, tam arılaştırılmasından ve Türkçenin tam bir sanat, bilim, felsefe dili haline getirilmesinden yanayım. Bütün bu çabalarda yazma güzelliğini önde tutarım. Sorun, sadece Türkçeleştirmek değil, bu Türkçeyle okutmak, okurlara bu arı dili sevdirmektir. Bir çok zamanlar eleştirildiğimi, yadırgandığını biliyorum. Bazı sözcüklerde ödünler verdiğimiz oluyor. Ama, ben dil işini bir devrim işi bellediğimden, şu devrim yasasına uyarım: Ya hep, ya hiç! Bu devrimi, dil güzelliği ile, okunurlukla bağdaştırmak, dil tutumumun temelini yapar. Ben, yazıda arı Türkçe'den, onun halkçı kaynaklarından yanayım.

Olaylar · Gerçekler

TİYATRO :

Üç Yerli, Bir Yabancı

Devlet Tiyatroları'nın Ankara sahnelerinde oynanmakta olan altı yerli oyuna Ankara Sanat Topluluğu ile Meydan Sahnesi'ndeki iki oyunu da katınca, 1965–66 tiyatro döneminin ilk dönü oyunları arasında Ankara seyircisi bol bol yerli oyun seyretmiş oluyor. Sayı çokluğunun güçlü oyunlar getireceği önyargısından uzağız elbette. Nedir ki, bu çoklukta yarı yarıya "görülebilir" oyun bulmak olanağı da doğabiliyor.

Bu yıl Devlet Tiyatroları'nın Ankara sahnelerinde ilk dönüde iki de yabancı oyun var. Birisi, geçen yılın son günlerinde bir iki kez oynanan Anton Çekhov'un *Vanya Dayı*'sı, öteki de İrlandalı yazar J.M. Synge'in *Babayiğit*'i. Sygne'in oyunu için söyleyeceklerimizi sona bırakarak önce üç yerli oyun üzerinde durmak istiyoruz bu kez.

Altındağ'da "Kördüğüm"

Senaryo diye Yeşil Çam Sokağı'na göndereceği yerde yanlışlıkla Devlet Tiyatrosu'na göndermiş olduğunu düşündüğüm *Kördüğüm* adlı oyunu var Hidayet Sayın'ın, Altındağ Tiyatrosu'nda. Şunu hemen söylemeliyim: Altındağ çevresi seyircisi, bu oyunu çok tutacaktır. Şu varki, orada bir tiyatro açılması düşünülürken, oraca çok tutulacak oyunlar değil, orayı aydınlatacak, Altındağ'a ışık götürecek oyunlar oynanması düşünülmüş olmalıdır. Düşünelim bir, *Kördüğüm* ne verecek Altındağlılara? Aralarındaki bağ koptu kopacak bir ailenin dört kişisi, baba, anne ve iki çocuk... Emekli öğretmen olan baba, birbiri üstüne geri çevrilen romanlarından biri basılacak da eve para girecek düşü içinde... Anne, olur olmaz yere sinirlenen, nedenini bilmediğimiz tedirginliğiyle ailenin öteki kişilerini de kendine benzeten biri... Kız ayrı bir dünyada, oğlan ayrı... Dört kişinin üçü, boyuna, karşısındakinin kendini anlamadığı savında... Derken, birdenbire anneye kalan bir "miras". Ev değiştirme... kızın, hayırsızın biriyle düşüp kalkması sorunu... bırakılması. Annenin, o yaşta, babanın başka biriyle ilgisini kurup, kendine erkek araması... kötü işlerin döndüğü bir parkta ya da ona benzer bir yerde ağına düştüğü, daha doğrusu, ayağı ile geldiği bir erkekle birlikte oğula yakalanması... Oğulun yıkılışı... kızın, annenin gözyaşları... Bütün bunlar, şimdi ne olacak? sorusuna yer bırakmadan, veriliyor. Kişi, annenin kendini evin balkonundan atışını bile önceden kestiriyor. Bu ölüm olayı ile *Kördüğüm*, büsbütün yerli filimlere dönüyor.

Bu konu, Altındağlıların yabancısı değildir. Perdede yüzlerce kez görmüşlerdir, bir kez de sahnede görmekle bir şey kazanmamışlardır. Tiyatrodan ille bir şey kazanılsın demiyorum ama, hiç değilse, anlatılan şey yeni olmalıdır, ya da yeni bir yorumla verilmelidir.

Kördüğüm'ü Suat Taşer sahneye koymuş, babayı da oynuyor. Taşer, oyunu "alaturkalık"tan kurtarmak için hiç çaba harcamamış gibi geldi bana. Seza Altındağ'ın dekorları da baştan savma. Belli ki, sahneye koyucu da, dekorcu da, oyuncular da, sevmemiş oyunu. Bununla birlikte genç oyuncular, Ümit Kiper Oytun Şanal, Dinçer Sümer, bu ağır melodramı biraz olsun hafifletmişler.

Üçüncü'de "Yatık Emine"

Bir hikâyeyi oyunlaştırma, onu olduğu gibi sahneye aktarmaksa, yani sahnede hikâye anlatmaksa, bir şey diyecek değilim. Ama, hikâye ile tiyatronun ayrı şeyler olduğunu düşünüyorum ben.

Üçüncü Tiyatro'da Nazım Kurşunlu'nun, Refik Halid Karay'ın bir hikâyesinden sahneye uyguladığı *Yatık Emine*'yi gördükten sonra, oyunun, oyun olarak yazılması gerektiğine daha çok inandım.

Kurşunlu, *Yatık Emine*'de Refik Halid'e körü çörüne bağlanacak yerde sahnenin olanaklarını düşünseydi, sunulan oyun, yamalı bohçalıktan kurtulur, güçlü bir oyun olurdu. Oyuna hiçbir şey katmayan birtakım sahneleri ardı ardına ekleyip seyirciyi tedirgin edecek denli sık karanlık geçişlerle, sahne değişimleriyle, aslında yaman bir oyun çıkarılabilecek bir konudan yapısı zayıf bir oyun yapmak, tiyatroyu bilmesi gereken bir yazarda bağışlanılacak şey değildir.

Ankara'nın küçük bir kasabasında geçiyor olay. Adı yok yere kötüye çıkmış mutsuz bir kadının serüveni... ona bağlı olarak da, kaymakamı, jandarması, memuru, yerlisiyle, çok iyi bilinen bir küçük kasaba dünyasının sergilenmesi. Eminenin kasabaya sürgün olarak gelişiyle başlıyor oyun. Emine kasabaya geliyor ya, dokuza çıkıp da bir türlü sekize inmeyen adı daha önce gelmiştir... Kaymakam, jandarma komutanı, ilin başlarına sardığı bir dert gözüyle bakıyor Emine'ye. Kasaba erkekleri cinsel çıkarlarına oyuncak, kadınları ise, kendi kapanmışlıklarının acısını çıkaracakları bir nesne olarak görüyorlar. Kısacası, her haliyle itici bir çevrede kendini bir savaş ortasında buluyor Emine. Büyük kentteki kim kime dum dumalık yok burada; bir fısıltının bile ses olarak büyüdüğü, duyulduğu bu küçük kasabada, Eminenin sonu ölümle biten çilesi örülüyor. Bir başınalığı kötüye kullanılıyor, itiliyor kakılıyor, aç bırakılıyor.. yalnızlığa, büsbütün yalnızlığa itiliyor. Kemik bıçağa dayanınca da, genç kadının cesedi bulunuyor bir çukurda. Tam da, herkesin deli gözüyle baktığı, gerçekte tek olumlu kişi olan İsmail'in, onu bu baskı ortamından çekip almayı sağladığı sırada.

Dediğim gibi, oldukça iyi bir oyun çıkarabilecek bir hikâyeden, Kurşunlu, gereğince yararlanamamış.

Oyunun kuruluşundaki aksaklıklar yanında, örneğin baş kişi olan Emine de gerektiğince işlenmemiş. Arzuhalci İsmail, yer yer ondan daha öne çıkıyor, daha güçlü yaşıyor.

Sahneye koyucu Nihat Aybars, oyunun gerektirdiği çabayı göstermiş. Turgut Zaim'in dekorları da oyunun havasına bir bozkır kasabasını getiriyor. *Yatık Emine*'nin en iyi oyuncusu Tuğrul Çetiner. Onun yanında Tapucu'da Turgut Sarıgöl, II. Yerli'de Ertekin Atakan, Hüsrev'de Haydar Ozansoy, Yatık Emine'de Tulây Artuk'un başarılarını da belirtmeliyim. Aclan Sayılgan'ın Zabıta Amiri, daha çok bön bir kapıcıya benziyordu.

Meydan Sahnesi'nde "Eşeğin Gölgesi"

"Keşanlı Ali Destanı" ve "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" adlı oyunlarının gördüğü ilgiden yüreklenen Haldun Taner, yeni bir epik oyun daha sunuyor seyircisine: *Eşeğin Gölgesi*. Epik tiyatro yöntemi yönünden ilk iki denemesinden daha başarılı olmakla birlikte, Taner, tutarlılık yönünden o oyunlarının başarısına ulaşamamış göründü bana. Her haliyle geçmişte bir olaya günün nüktelerini katmadan da bugüne ışık tutabilirdi Taner; hem öylesi, daha etkili olurdu.

Bir ülke var, "Aptalya". Bugünküne benzeyen yollarla zengin olmuş iki kişi ve onların çırakları, Ozan'ın girişinden sonra kendilerini tanıtırlar. Oyunun hikâyesi başlar... Çıraklardan biri ötekinin eşeğini kiralar. Ağaçsız bir yerde, sıcaktan bunaldığı bir sıra, mola verdiklerinde, eşeğin gölgesinden yararlanır. Bunun üzerine eşek sahibi, eşeğin gölgesinden kira ister, "sen" der, "eşeği kiraladın, gölgesini değil; gölge için ayrıca para vermen gerek." Anlaşamazlar, iş kadıya gider. Çark bir kez dönmeye başlamıştır, durmaz... kadı, yüksek kadılar katına, orası da yüce yüzler meclisine aktarır davâyı. Bu arada seyirci, dönen dolapları, çıkarları aldatmacaları bir bir görür.

Taner, toplumdaki, özellikle sisal alandaki çarpıklıkları pamuk atar gibi atıyor sahnede. Güldürerek vuruyor. Seyirciye, sahnede gördüklerinin bir oyun olduğunu, ancak bu oyun üzerinde, bu oyunun sunduğu şeyler üzerinde düşünmesi gerektiğini söylüyor, uyarıyar onu, "bu gördüklerin, bu duydukların şimdi de varsa, buna bir çare bulacak olan sensin" diyor ona.

Meydan Sahnesi oyuncuları, hafif oyunlardan sonra, bir epik oyunu yürütmekte biraz güçlük çekiyorlar; bir oynayış birliğine ulaşamıyorlar. Oynananın bir oyun olduğunu seyirciye aktarmayı hiç akıllarından çıkarmamaları gerekirken, dalıp gidiyorlar, yer yer de gelişigüzel bir güldürü oynadıkları sanısına kapılıyorlar. Yönetmen ve oyuncu olarak Çetin Köroğlu, değişik kişileri oynayan Yılmaz Gruda, Selçuk Uluergüven, Atalay Tanur, Zerrin Sümer, anılmaya değer.

Büyük'te "Babayiğit"

İrlanda ulusal tiyatrosunun kurulduğu yıllarda bir avuç yazarla birlikte çaba harcayan bir yazar

olan John Millington Synge, beş altı yıl gibi kısa bir sürede yazıp ardında bıraktığı birkaç oyunla, dünya tiyatro edebiyatında yer almıştır. İlk iki oyunu birer perdeliktir. Daha bu ilk oyunlarından başlayarak İrlanda halkını yakından tanıyan, İrlanda folklorundan başarıyla yararlanan bir yazar olarak bilinmektedir Synge. Bir perdelik oyunlar arasında klasikleşen *Riders to the Sea* (Denize Giden Atlılar) ve *In the Shadow of the Glen* (Vâdinin Kuytusunda– "Dereye Vuran Gölge") adlı oyunlarından özellikle birincisindeki şiirsel tragedya, çoğu uzun oyunlarda bile bulunamayacak bir başarıya ulaşır.

Synge'in, eleştirmenlerce en iyi oyunu diye bilinen *The Playboy of the Western World* (Batı İllerinin Hovardası), Büyük Tiyatro'da *Babayiğit* adıyla oynamaktadır. İstanbul'da da Küçük Sahne'nin ilk yıllarında oynanmış olan oyunu dilimize Saffet Korkut çevirmiştir.

Synge, *Babayiğit*'te, babasını bir vuruşta öldürdüğünü sanarak köyünden kaçıp doğuya, İrlandanın doğusunda bir yere gelen, olayı ora halkına anlatınca bir babayiğitmiş gibi karşılanan oğul Mahon'un kişiliğinde, halkın duyulmadık şeylere olan ilgisini, düşe olan düşkünlüğünü vermektedir. Nitekim gerçek anlaşılınca, yani baba Mahon günün birinde çıkagelip de oğulun yalanları ortaya çıkınca, halkın gözünde oğulun babayiğitliği hemencik suya düşmüştür. Pısırık, elinden hiç bir iş gelmeyen biri olan oğlunun kahramanlaşmasına şaşan baba, onu kuzu kuzu önüne katmak isteyince, oğul, başkalarının gözünde babayiğit olmanın önemini anlamış olacak ki, babaya "buyuracak" kişinin kendi olduğunu kabul ettirir, babası da öylesini istemektedir, eve dönmek üzere yola düşerler...

Oyunu sahneye koyan Ahmet Evintan, İrlanda halkının renkli yaşayışını sahneye getirmeğe yeterince çalışmış. Batı illerinin hovardası oğul Mahon'u oynayan Âli Cengiz Çelenk'in yarı–kaçık biri diye sunulması oyuna daha yaraşacak rolünü güldürü öğeleri ağır basan biri olarak yorumlaması iyi olmamış. Çelenk, çok iyi bir güldürü oyuncusu. Ne var ki, Christopher Mahon'da yeteneğinin bu yönünü kullanması, ezmiş onu.. Shawn Keogh'da Atillâ Eldem, Baba Mahon'da Zafer Ergin, Dul Quin'de Melek Tartan, Margaret Flaherty'de Tomris Oğuzalp, James Flaherty'de Coşkun Kara başarılıydılar. Tarık Levendoğlu'nun giysi ve dekorları da iyiydi.

Ama, bütünüyle düşünülünce, *Babayiğit*'in oynayışındaki başarı orortayı aşmıyor.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

YENİ YAYINLAR:

ATATÜRKÇÜLÜK NEDİR? (hazırlayan Yaşar Nabi., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 264 sayfa, fiyatı 5 lira. Faydalı Kitaplar dizisi: 29. İkinci basılış. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi 49 İstanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") Ölümsüz Atatürk'ü ve Atatürkçülüğü çeşitli yönleriyle ele alan otuz altı yazar, bu kitapta, seçtikleri konuyu az ve öz denebilecek bir tutumla okurlarına sunmaktadırlar.

IRMAĞIN ÖTESİ: (roman *Ernest Hemingway.*, çeviren: Anıl Meriçelli., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 202 sayfa, fiyatı 4 lira.) Artık ülkemizde iyiden iyiye adı yayılmış olan Hemingway, dilimize ilk kez çevirilen bu romanında, yaşlı bir subayla genç bir kızın aşk serüvenini anlatmaktadır. Bu arada, usta yazarın, savaşla barış, yaşamayla ölme, dünyanın saçmalığı konularındaki düşüncelerini buluyoruz *Irmağın Ötesi*'nde.

YENİLMEZ ADAM: (hikâyeler, *Ernest Hemingway.*, çevirenler: Tunç Yalman–Vahdet Gültekin–Mustafa Yurdakul., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 84 sayfa, fiyatı 2 lira. Üçüncü basılış.) Daha önce "Vatan Sana Ne Der?)" adı ile iki kez basılmış olan bu kitapta Hemingway'in üç uzun, iki kısa olmak üzere beş hikâyesi yer almıştır. Ayrıca, başlarda, Hemingway'in çok ilginç olan hayat öyküsü verilmiştir.

ANAMIN KİTABI: (anılar, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 191 sayfa, fiyatı 4 lira. İkinci basılış.) Ünlü romancımız Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Anamın Kitabı* adını verdiği bu eserinde, çocukluk anılarını bir roman düzeni içinde anlatmaktadır. Yazar bu ilk bölümünü sunduğu anılarının ikinci bölümünü de ilerde yazmayı düşünmektedir. O zaman "... belki, romanlarının bütün anahtarlarını vermiş" olacaktır, Karaosmanoğlu, okurlarına.

DEĞİRMEN, DAĞLAR VE RÜZGÂR: (*Sabahattin Ali.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 320 sayfa, fiyatı 6 lira. "Sabahattin Ali–Bütün Eserleri" dizisi: 1–2.) Varlık Yayınevi, Sait Faik'in bütün eserlerini sırasıyla yeniden yayımlarken, bir yandan da Sabahattin Ali'nin bütün eserlerini yeniden yayımlamaya başlamıştır. Bu ilk kitapta yazarın *Değirmen* adlı ilk hikâye kitabıyla *Dağlar ve Rüzgâr* adlı şiir kitabı bir araya getirilmiştir. Yazarın bütün eserleri yedi ciltte toplanacaktır.

YAŞAMAK HIRSI: (hikâyeler, *Jack London.*, çeviren: Mehmet Harmancı., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 91 sayfa, fiyatı 2 lira. Dördüncü basılış.) Amerikan edebiyatının ele avuca sığmaz serüvenci yazarlarından biri olan London'ın en güzel altı hikâyesi verilmiştir bu kitapta. Tadına doyulmaz serüven hikâyeleri... Özellikle "Yaşamak Hırsı", "Beyaz Issızlık", "Ateş Yakmak" adlı hikâyeleri okuyanların kolay kolay unutamayacağını sanıyozuz.

TEKİRDAĞDA ATATÜRK: (araştırma, *Aydın Oy.*, İstanbul 1965., büyük boy 48 sayfa, 16 sayfa fotoğraf., fiyatı 3 lira. İsteme yeri: Aydın Oy, Erkek Sanat Enstitüsü Öğretmeni, Tekirdağ. "Kitabın eleştirisi için bkz. *Türk Dili* dergisi, sayı 170. s., 152.)

İNSANLIK AĞLIYORDU: (roman, *Aysel Payaslı.*, Ankara, 1965., 90 sayfa, fiyatı 4 lira.) Daha önce "Yaşmaklı Gelinler" adlı bir roman yayımlamış olan Aysel Payaslı'nın ikinci romanı bu. Şiir de yazan Payaslı'nın romanlarında gerçeğe bağlılık önde gelmektedir. Okurlarımıza salık veririz.

Dergiler:

ŞİİR SANATI: (aylık şiir dergisi, kasım 1965., 1. sayı, fiyatı 100 kuruş, yıllığı 10 lira. Çıkaran: Kemal Özer., İsteme yeri: Uğrak Kitabevi, Beyazsaray 44/1 Beyazıt–İstanbul.) Genç kuşak ozanlarından Kemal Özer "Şiir Sanatı" adını verdiği dergisinin ilk sayısını ilginç yazı ve şiirlerle çıkarmış bulunuyor. Her sayısında şiirle ilgili yazılara, eleştirilere yer verilecek olan derginin bu ilk sayısında Kemal Özer, niçin şiir dergisi çıkardığını anlatıyor. Doğan Hızlan, "Şiir–düzyazı karışımı" konusunu ele almış. Konup Ertop, Necatigil'in "Divançe"sini tanıtıyor. Özdemir İnce, Can Yücel, Hilmi Yavuz'un şiirleri var dergide. Ayrıca, üç çeviri şiir, çeviri ve yerli olmak üzere birkaç yazı daha var şiir üstüne. *Şiir Sanatı*'na başarılar dileriz.

ORKESTRA: (aylık müzik dergisi, kasım 1965 sayısı, 2 lira., yıllığı 20 lira. İsteme yeri: P.K. 888 Galata–İstanbul.)

Güney ÇETİN

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 172, 1 Ocak 1966*

HANGİSİNİ KULLANALIM?

AGÂH SIRRI LEVEND

Belirli kavramları karşılamak üzere kullanılan kelimelerden hangisini seçelim? Böyle bir soruya verilecek cevap, hiç düşünmeden "elbet Türkçesini" olacaktır.

Ancak henüz Türkçesi bulunmamış, ya da bulunduğu halde yerleşmemiş olursa, o zaman ne yapalım? Bu sorunun cevabını vermek de önceden pek güç görünmeyecektir: Batı'ya yönelmiş olduğumuza göre, Türkçe karşılığı bulunmamış kavramlarda oradan gelen kelimeleri kullanmak daha doğru sayılacaktır. Nitekim:

Hars yerine kültür,
Siyaset yerine politika,
Seciye yerine karakter,
Tercüme-i hal yerine biyografya,
Fihrist yerine indeks,
İdare-hane yerine büro,
Amelî yerine pratik,
Uzuv yerine organ,
Gayr-i tabiî yerine anormal,
Hikmet-i tabiiye yerine fizik

kelimelerini düşünmeden kullanıyoruz.

Hemen söyleyelim ki, bu davranışın Arapça ve Farsça düşmanlığı ile asla ilgisi yoktur. Yabancı kelimeler nereden gelirse gelsin, bizim için yaban-

cıdır. Ancak, madem ki şimdilik kullanılması gerekiyor, o halde ağır olmayanı, dilin uyumuna aykırı düşmeyeni yeğlemek en doğru bir tutumdur.

Fakat böyle bir zorunluk bulunmazsa, Arapça ve Farsça kelimeleri Batı'dan gelenlerle değiştirmekte hiç bir gerekseme yoktur. Örneğin:

Mevsim kelimesi dururken sezon,

Hizmet kelimesi dururken servis,

Sanayi kelimesi dururken endüstri,

kelimelerini kullanmak yersizdir.

Burada sanayi kelimesini ele alalım: "Sanayi Bakanlığı", "Büyük sanayi", "sanayiciler", "sanayi kurumları", "millî sanayi", "yerli sanayi", "dokuma sanayii", "sanayileşme", "Sanayi Teşvik Kanunu" gibi tamlamaları pekâlâ sıralıyoruz ve hiç yadırgamıyoruz. O halde yaygınlık, birinci derecede esas olmalıdır.

Şunu da söyleyelim ki, bazı kelimelerde Doğu ile Batı'nın biribirinin yerine geçme yarışında bulunduğunu görmekteyiz. Örneğin "iktisat" kelimesi ile "ekonomi" kelimesinin her ikisini de kullanıyoruz. Yerine göre "İktisat Bakanlığı", "İktisadî Devlet Teşekkülleri" , "iktisadî kalkınma" gibi tamlamaları rahatça kullandığımız halde, "ekonomi" kelimesi de sürümdedir. Ama bir tehlikesi varsa, "ekonomik" ve "ekonomist" gibi üretmeler de dilimize yerleşme yoluna girmiş olmasıdır.

Bunun gibi "müzik" ve "musiki" kelimelerinin her ikisi de şimdilik yaşıyor ve uzun süre yaşayacak görünüyor.

En iyisi Türkçelerini bulmaya çalışmaktır. Örneğin "buhran" kelimesi uzun yıllar "kriz" ile karşılandı. Halbuki bugün "bunalım", ya da "bunluk" kelimesi "kriz" i pekâlâ karşılamaktadır.

Bu da gösteriyor ki, yabancı kelimelere karşılık bulmak işi bugün Türk dilciliğinin önemli bir çalışma alanı olmalıdır.

KONUŞMACILIĞIN GİZLERİ

ISMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

Meşrutiyet o gün ilân edilmişti. O gece eczacı Şinası ile birlikte Beyoğlu'na çıktık, Beyoğlu eski Beyoğlu olmaktan çıkmıştı. Sokaklarda insanlar sel gibi akıyordu. "Yaşasın hürriyet! Yaşasın adalet! Yaşasın müsavat!" diye bağırıyorlardı. Sokaklarda akan insanlarla birlikte biz de akıyorduk! Tepebaşı'na değin sürdü bu.

Tepebaşı bahçesine girdik. Bir de ne görelim? Bir genç adam çalgı çalınan yere çıkmış bağırıp duruyor:

– Vatandaşlar! Gidelim Abdülhamid'in sarayına, oradaki Çerkez kızlarını tutsaklıktan kurtaralım...

Bu adam o denli rahat konuşuyor, sözlerini o denli cana işletiyordu ki şaşa kaldım. Simsiyah kaşlı, simsiyah gözlü, yalvaç gibi canlı bir insandı. Bu adam kimdi? O aralık kulağıma çalındı: "Yusuf Kemal! Yusuf Kemal konuşuyor" dediler.

Yusuf Kemal konuşuyor! İyi ama nasıl konuşabiliyor böyle? Yazılı kağıda bakmadan, ezbere nasıl konuşabiliyor? Ben o zamana değin hiç konuşmacı görmemiştim. Herkesin karşısında rahat, güzel konuşabilmek için söylenecek şeyleri önceden ezberlemek gerekir sanıyordum.

İşte biri daha! Bu da kağıda bakmadan konuşuyordu. Kısa boylu zayıf, altmış yaşlarında bir insandı. Öğrendim, Müverrih Saffet Bey imiş. Onun konuşuşu, kımıldanışı büsbütün başka idi. Yusuf Kemal beyinkine benzemiyordu. Daha çok Manakyan aktörlerininkine benziyordu. Onun konuşması insanı ürkütüyordu. Müverrih Saffet Bey gericilik tehlikesi olduğunu söylüyordu. Bir Rum delikanlısı da:

– Beyim, kanımızı son damlasına değin akıtırız biz. Merak etmeyin, diyordu.

Müverrih Saffet Bey de içkiden yanan gözlerini bu gence dikerek şu sözleri söylüyordu:

– Evlâdım! Sokak başlarını hafiyeler tutmuş. Hepimizi kesecekler!

O zamanki kafamla şöyle düşünüyordum: Demek bunlar konuşacakları şeyleri önce yazıyorlar, iyice ezberliyorlar, sonra gelip söylüyorlar, diyordum..

Artık ben de konuşmacı olmak istiyordum. Ama nasıl? Belleğim çok zayıftı. Ömrümde manzum bir sözü ezberleyememiştim. Konuşmacı nasıl olabilirdim? Yusuf Kemal gibi, Müverrih Saffet Bey gibi, Şehbender Fahri gibi

coşkun bir konuşmacı nasıl olabilirdim? Elimde değildi. Onlar gibi konuşmacı olabilmek için güçlü bir bellek gerekiyordu. O da bende yoktu. Düşündükçe içime acı çöküyordu. Kırıldıkça kırılıyordum.

İstanbul'da, Çarşamba'da açılan Darülmuallim'e (Öğretmen Okulu) yazı (hat) öğretmeni olmuştum. Gidip geliyordum. 31 Mart ayaklanması olmuştu. Sadrettin Efendi adındaki sarıklı müdür, öğrencileri Ahmet Samim'in cenazesine gönderdiği için işinden çıkarılmış, yerine Mustafa Satı Bey getirilmişti. Satı Bey okulu Çarşamba'dan Cağaloğlu'na göçürmüştü. Durmayıp çalışıyordum. Celi levhaları meydana getiriyordum, arabeskler çiziyordum, dekor kompozisyonları yapıyordum. Günün birinde Satı Bey bu işlerimi görünce ilgilendi:

– Osmanlı bezemeciliği bunlar! Rumelide iken bunları çok görmüştüm. İlân edelim de bunlar üstüne bir konuşma yapın, dedi, bana sormadan da savuşup gitti!

Gazetelerde konuşma ilânını görünce büsbütün şaşırdım. Şimdi ben ne yapacaktım? Konuşma yapmak, kalabalığa söz söylemek, konuşmacı olmak... Bunlar benim yapabileceğim işler değildi. Gerçi bu iş benim yaşantımın en büyük emeli idi. Ancak ne mümkün? Ben pısırık bir insandım. Kalabalığın karşısına nasıl çıkacaktım? Kalabalığın karşısında nasıl konuşacaktım?

Konuşma saati geldi çattı. Konuşma salonunun kapısına vardım. Kapı kapalıydı. İçeriden sesler geliyordu. Kapının tokmağını tuttum, bir türlü çeviremiyordum! O anı hiç unutamam. Kişiliğim üçe ayrılmıştı. Biri korkan ben, biri korkmayan ben, biri de bunların dışında kalan ben! Birinci ben:

– Haydi gir, korkma! Konuşmanı yap, diyordu.

İkinci ben:

– Sakın gireyim deme! Utanılacak duruma düşersin, diyordu.

Birinci ben:

– Gir, gir, korkma! 1908'de Tepebaşı'nda Yusuf Kemal Beyi dinlerken onun konuşmasına imrenen, onun gibi ben de konuşmacı olsam diyen sen değil misin? İşte fırsat bu fırsattır. Gir, konuş, konuşmacı ol!

İkinci ben:

– Sakın ha!.. Sakın ha!.. Utanılacak bir duruma düşersin.

Üçüncü ben şunu dedi:

– Çekilin oradan! Ben olan siz misiniz, yoksa ben miyim? Ne olursa olsun gireceğim, konuşacağım, dedim.

Girdim. Bir de ne göreyim? Saçlı sakallı, genç yaşlı bir yığın insan bana bakıyor! Orada konuşmacıya ayrılan sandalyenin arkalığını sağ elimde tuttum. Tutmasaydım oraya yıkılıverecektim. Kalbim küt küt atıyordu. Boğazımı bir yumru gelip tıkamıştı. Ne yapacağımı bilmiyordum. "Konuşmanın

konusu" diye çenem bir kez açıldı, açılış o açılış oldu. Düşünmeyerek, ne söylediğimi bilmeyerek konuştum. Bir an geldi, yorulmuşum. Sustum. Masadan ayrılırken bir alkıştır koptu. Artık konuşmacı olmuştum.

Size bir masal gibi anlattığım bu olaylar benim başımdan geçmiştir. Ben bütün bu olayları yaşadıktan sonra düşünmeğe başladım. Böylelikle "konuşmacı nedir?" sorusuna bir karşılık vermeğe çabaladım. Elde edebildiğim sonuçları burada açıklıyorum:

Şiirle söylev sanatı kardeş sanatlardır, alınyazıları da biribirine benzer. Biribirlerini anlar, biribirlerini severler. Arada biribirlerine karıştıkları da olur. Bezek sanatı, biçim sanatı, bilgiçlik sanatı anlamlarına gelen bir "edebiyat" vardır. Bu edebiyat hem şiirin hem de söylev sanatının düşmanıdır. Bu anlayış yüzyıllarca her ikisinin gelişmesine, kendini bulmasına engel olmuştur. Yine böyle anlaşılan edebiyat, yaradılıştan şair olanları şiire, yaradılıştan konuşmacı olanları söylev sanatına düşman etmiştir.

Söylev sanatı nedir? Şiir için yaptığımız gibi, önce söylev sanatı ne değildir sorusunu sorup karşılığını verelim. Sonra söylev sanatının ne olacağını araştıralım.

Sövlev sanatı "talâkat" sanatı mıdır? "Talâkat" için Şemsettin Sami *Kamusü Türkî*'de şöyle diyor: "Dil açıklığı, sühûlet ve serbestlikle lakırdı söyleyiş, asla dil rekâket ve ukdeye uğramamak". Bu tanım doğrudur. Talâkat dilin biçimiyle ilgilenir, bu biçimin pürüzsüzlüğünü, düzgünlüğünü anlatır. Talâkatlı adam demek, dili hiç tutulmadan, takılmadan, kekelemeden, düzgün, eksiksiz, doğru olarak konuşan adam demektir. Ancak talâkat bir sanat değil bir şaşırtıcı ustalık özelliğidir. Çünkü talâkatın bizim üzerimize yaptığı etki "estetik duygu" dediğimiz ruh olumu değil, şaşma duygusudur. Talâkat gönlümüze değil, usumuza söyler. Talâkatlı bir insan dinlerken "ne güzel konuşuyor" demeyiz, "ne kolay konuşuyor" deriz ve şaşarız. Talâkat önce şaşırtır, sonra bıktırır. Ancak artistik bir başarı değil sportif bir başarıdır. Söylev sanatının talâkatle birleştiği çok görülür. Ancak söylev sanatının talâkattan büsbütün ayrıldığı da görülür. Konuşmacıların hepsi talâkatli kişiler değillerdir. Konuşmacılar arasında tutuklar, pepemeler, kekemeler de vardır. Konuşmacı her şeyden önce pürüzsüz söyleyen adam değil, canlı söyleyen adamdır.

Söylev sanatı "fesahat" sanatı mıdır? "Fesahat" için Şemsettin Sami'nin *Kamusü Türkî*'sinde şu tanım vardır: "Bir insanın doğru ve hatasız ve sühûlet ve selâsetle söylenmesi veya yazılması, sözün yanlış ve yabancı yahut nadirülistimâl kelimelerden salim olmasıyla beraber raptının dahi kaideye mutabık olması". Bu tanımdan fesahatın dilde açıklık değeri demek olduğu anlaşılıyor, doğrudur. Buna göre fesahat ne söylev sanatının kendisi, ne de ana karakterlerinden biridir. Konuşmacı fasih adam, dili doğru, dilbilgisine, sözdizimine uygun olarak söyleyen adam demek değildir. Konuşmacıların ara-

sında fasih olanlar vardır. Ancak her konuşmacı fasih değil, konuşmacı olmak için de fasih olmak zorunda değildir. Fesahat da telâkat gibi usa söyleyen bir şeydir. Fasih adam güzel ile çirkini, dilde canlı olanla cansız olanı değil, düzgün ile eğriyi, doğru ile yanlışı ayıran adamdır. Fasih duymaz, düşünür. Konuşmacı her şeyden önce duyan adamdır. Konuşmacı bilginin yapamayacağı bir işi yapar, duyar, konusu ile halleşir, bir olur, o olur. Hiç fasih olmayarak konuşmacı olanlar vardır. Dilbilgisi ve sözdizimi yanlışları yaparak söz söyleyen, konuşmacı olan kişiler vardır. Konuşmacı ne dilbilgini ne de sözdizimcidir. Söylev sanatı dilbilgisini, sözdizimini aşan bir sanattır. Konuşmacının yeri us ve mantık bilgilerinin ötesindedir. Kimi konuşmacıların sözleri steno ile tutulunca anlaşılmaz olduğu bile görülmektedir.

Söylev sanatının fesahat ve talâkat olmadığını gördük. Bir de söylev sanatının belâgat sanatı olup olmadığı üzerinde duralım. Yine Şemsettin Sami'ye bakalım *Kamusü Türkî* diyor ki: "Belâgat meramın hüsnü suretle ve düzgün ve musanna sözlerle ifadesi". Demek oluyor ki belâgat *musanna*, yani bezenmiş, özentili sözlerle anlatmak sanatıdır. Söylev sanatının böyle bir biçim işiyle hiç bir ilintisi yoktur. Konuşmacı aristokratların dilini kullandığı zaman da konuşmacıdır, halkın, herkesin dilini kullandığı zaman da konuşmacıdır. Belâgatçi için dil kendi başına bir değerdir. Konuşmacı için dil yalnız bir araçtır. Belâgat dış işi, bezeme işidir, söylev sanatı ise bir iç işi, öz işidir.

"Söylev sanatı şiir gibi, düzyazı gibi, tiyatro gibi, edebiyat sanatlarından biridir" desinler, bu anlayış beni hiç ilgilendirmez. Doğaları ayrı olan, yasaları ayrı bulunan bu sanatları bir başlık altında toplamak neye yarar bilmem! Yalnız şunu biliyorum ki söylev sanatı, imge kurmak sanatı, betimleme yapmak sanatı diye anlaşılan edebiyat sanatı değildir. Söylev sanatının bezeme sanatlarıyla hiç bir ilintisi yoktur. Konuşmacı herkesin kullandığı kelimeleri, sözleri kullanır da yine de konuşmacı olur. Söylev sanatı konuşmacının söylediğinde değil söyleyişindedir.

Söylev sanatı müzik sanatı mıdır? En kötü konuşmacılar, söz söylerken ses oyunu yapanlardır. Söz söylerken sesini değiştirmek, genzinden konuşmak, kelimelerin sonunu uzatmak, haykırmak, ağlar gibi yapmak gerçek konuşmacının yapacağı şeylerdir. Konuşmacının sesten, musikiden alacağı bir şey yoktur. Konuşmacının sesi kısık, çatlak, düdük gibi ince olabilir. Bütün bunlar konuşmacının konuşmacı olmasına engel değildir. Konuşmacının sesi, ses olarak çirkin olabilir. Bu çirkin ses konuşmacı olmasına engel değildir. Elverir ki bu ses kendi sesi olsun! Konuşmacılığın koşullarından biri de içtenliktir.

Konuşmacılık bilginlik demek değildir. Bir konuşmacı ne denli bilmez, anlamazsa o denli kandırır demiyorum; konuşmacı bildiği oranda değil, dinlettiği oranda konuşmacıdır diyorum. Bir konuşmacı ne kerte güçlü, ne kerte

büyük konuşmacı ise, o kerte kendini dinletir, o kerte inandırır, o kerte sürükler. Konuşmacının gücü, yalvaçların gücü gibi gönülden, gizli kişiliğinden gelir. Büyük konuşmacıları dinleyenler dayanılmaz bir akıntıya kişiliklerini kaptırdıklarını bilirler. Ancak konuşmacının neler söylediği kendisine sorulduğunda çok kez bir şey söyleyemez.

Söylev sanatı yüksek sesle söz söylemek sanatı değil, söylev vermek sanatıdır. Söz başkadır söylev başkadır. İkisi de dil karakterleri taşır, sözde söylev, söylevde de söz öğeleri bulunabilir. Ancak söz usa, söylev kalbe söyler. Söz anlatmak içindir, söylev inandırmak içindir. "Sohbetine doyum olmaz, sohbeti tatlı" dediğimiz insanlar tatlı konuşan insanlardır. Güzel konuşan insanlar bunlardan ayrıdır. İyi konuştuğu halde konuşmacı olmayan insanlar olduğu gibi, büyük konuşmacı olduğu halde kötü konuşan insanlar da vardır.

Söylev sanatını melodram oyuncuları gibi teatral jestler yaparak konuşmak sanatı sanan insanlar vardır, hem de çoktur. Söylev sanatı bu değildir. Tumturaklı sözler hem tiyatroda hem de söylev sanatında vardır. Ancak konuşmacının tumturaklı sözleri teatral yani sayrık tumturaklı sözler değil, estetik, normal tumturaklı sözlerdir. Sayrık teatral tumturaklı sözlerde içle dış biribirinden ayrılır. Normal estetik tumturaklı sözlerde dış, için süreğidir ve bir şeydir.

Buraya değin söylev sanatının ne olmadığını gördük. Bu görüyü yaparken bazı özellikleri yakalamış olduk. Şimdi bu özellikleri ele alarak "konuşmacı kimdir?" sorusuna karşılık verebiliriz:

1) Konuşmacı bir gerçeğe inanan kimsedir,

2) Konuşmacı inandığı gerçeği kamuya inandıran kimsedir,

3) Konuşmacı inandığı gerçeği kamuya inandırmak için yalnız sözünü değil içini, dışını, ses, söz, poz, jest, mimik, kımıltı, duruş gibi bütün benliğini, kişiliğini kullanan adamdır,

4) Konuşmacı sözü özü bir olan bir kimsedir. Öyleyse "konuşmacılık" bir gerçeğe inanan bir kimsenin kamuyu bu gerçeğe inandırmak için özünün bütünü ile yaptığı bir etkileme süresidir.

Söylev sanatının evrimi şöyle olmuştur:

1) Dinsel söylev sanatından edebiyatsal söylev sanatına,

2) Edebiyatsal söylev sanatından romantik söylev sanatına,

3) Romantik söylev sanatından teatral söylev sanatına,

4) Teatral söylev sanatından öz söylev sanatına.

Biz Türkler cami vaızlarının dinsel söylevinden çıkmış, edebiyatsal, romantik söylev evrelerini geçirip teatral söylev evresine girmiş ve oraya saplanmış bulunuyoruz.

FARELER

Çöl fareleri koşarlar çölde başlarını bulutlara vurarak
Pembelerden yumuşak mavilerden yoğun bulutlara

Giderler gece karası bir aydınlıkta çoluk çocuk sürü sürü
Bir de bakarlar vardıkları yer yola çıktıkları yer

Bunca arınmışlık su sabun buğdayların çiçeklenmiş güneşleri
Ellerinde ayaklarında çamur yüzlerinde pus

Bir kuş öter yokluğunda göçebe gündüzlerin yol göstericisi
Tuz yağmuru gözlerine kaçan gözlerini yakan

Ağaç mıdır düşlerinde boy veren uykuyu emziren ormanı mı bu
Acı yeşil yosunları çocuk ağızlarının

Yol uzundur dümdüz ve kıvrımlı en azından usumuzda bitmeyen
Her adım atışta biten sonra başlayan yeniden

Yeniden yıkarlar pırıl pırıl ederler doğayı bir aydınlıkta
Alacasında akşamların solmuş eskimiş bir urba

Yıldızlar besinleri sürenin avcıları bir kalaysız bakraçta
Tükenen azığı heybelerinin günden geceye

Ulu ağaçların yapraklarının sayıları denizdeki dalganın
Öyle çokturlar bir çıkmaz dönemeçte de bir tek

Çabaları sevidir sevileri çaba insanı vuran bu ezgi
Kazılarda bulunan gömütlerdeki susmuşluk

Bir bitki aranır tarihsel sularla yıkanmış yeryüzünce eski
Bir deniz düşündükleri bugünden daha yeni

Giderler özlemlerin suskunluğun bitkinliğin sürücüleri
Ardlarında ışığı ateş böceklerinin altın

Sabahattin Kudret AKSAL

DUYARLIK VE BEĞENİ ADINA

ENVER NACİ GÖKŞEN

Sayın Prof. Selâhattin Batu, bir süredir dil özleşmesine karşı yazılar yazıyor. Kendisi mart 1965'e değin Türk Dil Kurumu ve Yönetim Kurulu üyeliği yapmış bir kimsedir. Yönetim Kurulunda birlikte bulunduğumuz yıllar boyunca Türk Dil Kurumu'nun tutumundan, kelime üretiminden yakındığına rastlamadım. Gönül dilerdi ki sayın Batu, Kurumun, dil tutumunu aydınlatmak üzere yayımladığı *Bildiri* üzerindeki düşüncelerini açıklasın. Oysa sevimsiz bulduğu kelimeleri sık sık sıralayıp onlarla alay etmekten başka bir şey yapmıyor. Bilimsel bir yanı bulunmayan bu yazılarında da birtakım çelişmelere düşüyor. Örneğin bugün beğendiği kelimeleri bir başka gün beğenmediğini söyleyiveriyor. Bu arada, yanılmalara düştüğü de oluyor.

Batu, "*ben hiç bir zaman öz Türkçeciliğe, soy Türkçeciliğe karşı olmadım,*[1]" diyor, ama öz Türkçeciliği, özleşmecilikten başka bir biçimde anlıyor ve zaman zaman da özleşme yolunda olanlarla alay etmekten geri kalmıyor. Öz Türkçeciliğe inanan bir kimse Türk Dil Kurumu'nun ya da birisinin ortaya koyduğu bir kelimeyi beğenmeyebilir; onu kullanmak zorunda da değildir. Ama alaya kalkışmak (!) niçin? Böyle davranana "öz Türkçeciliğe karşı olmayan" kişi denilebilir mi, bilmem!..

Artık herkesçe bilinen bir gerçektir ki, uydurulan, yaratılan bir kelime, yaşama gücü yoksa ölür gider; böyle kelimeler, sözlüklerde ya da meraklılarının yazılarında kalır. Önceleri yadırganan kelimelerin sonraları benimsendiği, sevildiği de bir gerçektir. Tıpkı sayın Batu'nun bugün yadırgadıkları gibi... Bundan yakınmak, korkmak da yersizdir. Nitekim Batu'nun bunca yıldır kullandığı kelimelerden pek çoğu, özleştirmeye karşı olanlarca sevimsizdir, uydurmadır, kötüdür!..

Batu'nun şu satırlarındaki öz Türkçe kelimeleri, buna örnek diye gösterebiliriz:

"*Ataç'ı okuyup da dil konusuyla ilgilenmemek olmuyor.* Söyleşiler'*i önümde. Sayısız yeni kelimeler, yepyeni karşılıklar öneriyor bu yazılarında...*"

"*Bu gerçek, bilimce de onaylanan bu gerçek...*"

"*Ataç, herhangi bir adam değildir yazınımızda...*[2]"

Aynı yazıda tek tek kelime olarak da şunlar var: *Arınmak, yerleşik, yeğlemek, toplum, takı, kanıt, yasa, buyruk, tutarsızlık, yeterli, pekleştirme, boyut, duruk, anlam, araç...*

1 Hisar Dergisi, sayı: 18 Haziran 1965

2 Türk Dili Dergisi, sayı 161, Şubat 1965

Batu, ne güzel söylüyor: "*Biz değiştik, dilimiz de değişiyor bugün; duruk Osmanlılık çağlarında kendimiz yerinde saymıştık, dilimiz de duruktu o zaman, soluksuzdu. Bugün de çağımızın gereklerine uyalım, bir Batılı insanın daha karmaşık iç varlığını edinelim; bilgice, kültürce, zevkçe yükselelim; dilimizdeki kelime varlığının daha bir zenginleştiğini göreceğiz kendiliğinden. Dil, olanı da daha iyi değerlendirecektir o zaman, olmayanı yoktan yaratacaktır. Elindeki eski araçlara bile yeni görevler, yeni boyutlar, yeni anlamlar yükleyecektir, ekleyecektir... İnceleyecektir, arayacaktır, bulacaktır ve kuracaktır*[3]...

İşte dil özleşmesi yolunda olanlar da bu düşünce ile "*olanı daha iyi değerlendirme; olmayanı yoktan yaratma; eski araçlara bile yeni boyutlar, yeni anlamlar ekleme...*" çabasındadırlar; "*o zaman*"ın artık geldiğine inanmışlardır. Ama gelmediyse sayın Batu, bize, daha ne kadar bekleyeceğimizi lütfen söylerler mi?..

Dostumuz Batu, yazılarında, zaman zaman kendi kendisine karşı çıkıyor: "*Bir satırda şart, öbür satırda koşul dersek bir sokak başında hürriyet, öbüründe özgürlük diye haykırırsak gülünç oluruz ele güne...*[4]"

Böyle söylediği halde kendisi Türk Dilinde (sayı:161) *yasa, anlam*; Hisar Dergisinde (sayı: 18) ise *kanun, mâna* kelimelerini kullanıyor.

"*Hiç bir zaman öz Türkçeciliğe, soy Türkçeciliğe karşı olmadığını*" söyleyen Prof.- Ozan Batu'nun şu satırları öz Türkçeciliğe karşı davranış değildir de nedir?

"*Bir yolunu bulamaz da bu tersine akışı durduramazsak dili kurutacağız, Türkçe çok geçmeden elden çıkacak, öyle geliyor bana... Belki bu, bir aşırı duyarlık; zevkime fazla düşkünlüğümden böyle düşünüyorum. Ama korkuyorum gerçekten*[5]".

Gidiş, yöneliş öz Türkçeye doğru olunca "*yarın*" dan niçin korkulsun?.. Batu'nun bu korkusu, bu tasası, gerçekten, "*aşırı duyarlığından, zevkine fazla düşkünlüğünden*" ileri gelse gerek. Ama duyarlığın, bu zevk düşkünlüğünün neden bu kadar geç farkına varabildi de birdenbire "Türkçe elden gidiyor" gibilerden feryada başladı?... Oysa *aşırı duyarlık* da, *zevk düşkünlüğü* de kişiliğimizde, oldum olası bulunan şeylerdir.

Sayın Batu'nun "*aşırı duyarlığı*" ve "*zevkine fazla düşkünlüğü*" bazan kendisini, birkaç ay önce beğendiğini birkaç ay sonra beğenmemeye dek götürüyor. *Türk Dili* Dergisinin 161. sayısında Batu'dan şu satırları okuyoruz:

"*Yapıt'ın yanında taşıt da var. Niçin yapıt sözü çirkin geliyor kulağıma. Belki taşıt'la yaşıt'taki ş harfi bu sözleri yumuşatıyor, diyorum. Yapıt'taki* pıt *sesi bozuyor bu kelimeyi, ya da* p *yerinde değil güzellikçe...*"

3 Türk Dili, sayı: 161
4 Hisar, sayı: 18
5 Hisar, soyı: 18

"Olanak *güzel değil de* tapınak *güzel*, takıt *güzel değil de* yaşıt *güzel*, yapıt *çok çirkin de* taşıt *bayağı güzel, hoş geliyor kulağımıza...*"

Bu satırların yayımından 10 ay sonra Sayın Batu, Hisar dergisinin 24. sayısında şu satırları yazıyor:

"*... Kalb ağrısı bir sevgi ağrısıdır, yürek ağrısıyla karşılanamaz. Gönül vermek, gönül akıtmak, gönül koymak gibi kalıplar, yürek vermekle, yürek akıtmakla, yürek koymakla yok edilemezler. "Can çekmek" yerine "tin çekmek" diyemeyiz. Kandil de sadece bir cam parçası değildir, dilimizde bir duygu aracıdır; hattâ şiir aracıdır. Bu çeşit kelimeler taşıt gibi, yakıt gibi, konut gibi karşılıklarda olduğu şekilde akşamdan sabaha karşılanamazlar; hiç birimiz onlara eşya muamelesi yapamayız...*"

Batu'nun satırlarına, sonundan karşılık vermeye başlayalım: Yazar, 10 ay önce *Türk Dili*'ndeki yazısında *taşıt* kelimesi için "*bayağı güzel, hoş geliyor kulağa*" diyerek bu kelimeyi beğendiğini söylediği halde *Hisar*'da *taşıt*'ı da "*akşamdan sabaha karşılanan*" yani uydurma kelimeler arasında sayarak çelişmeye düşüyor. Bu da bir "*aşırı duyarlık*" sonucu mudur bilmem!...

Söz konusu parçada, Batu, birkaç deyimi sıralayarak değişik biçimlere sokmuş; sonra bunlar böyle olamaz!" diyor. Peki, böyle yapalım diyen kim?.. Yediden yetmişe herkes bilir ki deyimlerden, ata sözlerinden kalıplaşmış sözlerden,canı isteyen kelime çıkarıp yerine bir başkasını koyamaz; buna kimsenin hakkı yoktur; onlar, ulusun ortak malıdırlar. *Kalb ağrısı*, hiç bir zaman *yürek ağrısı* olamaz elbette. Böyle yapan da ancak gülünç olur.

Batu, *gönül* kelimesinin karşısına nasıl olmuş da *yürek* kelimesini getirebilmiş! Zanlarda, yakıştırmalarda bile, biraz olsun, akla uygun bir yan bulunmaz mı? *Gönül* gibi salt Türkçe bir kelimeyi *yürek*'le değiştirip *gönül vermek, gönül koymak* yerine *yürek vermek, yürek koymak* demek kimin aklına gelir?

Batu, iki deyimi de yanlış biliyor: Türkçemizde *can çekmek* diye bir deyim yoktur. Bunun doğrusu *canı çekmek*'tir. *Can* ve *çekmek* kelimeleri yalın halde yan yana gelerek deyim yapmazlar. Ancak, *can*'ın çekime girmiş biçimleri kullanılır: *Canı çekti, canı çekmiş.*

Sonra, *gönül akıtmak* diye de bir söz yoktur dilimizde. Ancak, *gönlü akmak* deyimi vardır.

Sayın Batu'nun, *sevi* kelimesini olsun "*ayak üstü buluş*" saydıkları arasına katmamasını dilerdi gönlümüz. Kendisi de çok iyi bilir ki Yunus'tan bu yana ozan ve düzyazı yazarlarınca kullanılagelmiştir. Hele Yunus, *sevi*'yi ne kadar çok ve güzel kullanır şiirlerinde:

Gönül, canım, usum, bilüm senin ile karar eder
Can kanadı sevi gerek uçuban dosta gitmeğe

Batu, Hisar'ın 24. sayısında (Aralık 1965) yardımcı fiillerle yapılmış kalıplaşmaları, deyimleşmeleri de alay konusu yapıyor:

G Ü Z

"Güz geldi. Gözlerim karmakarışık. Körüm ben.
Güz geldi. Bunu saçlarımın döküldüğünden
Derler ki yaylada doğmuşum. Denizin ardında
İniştir yokuştur geçer dizlerimden"

Gazel düştü derelere ay yarim
Kavga bitti silâhını duvara as
Başladı ocağın kırallığı ormana git
Baltanı al köşeden. Çocuklarımızı öp.

"Uçurtma salıvermiş göğe aşağdakiler. Havasıdır.
Çocuklar aşağdakileri okuyor. Ben körüm.
Ne güzel kokuyor gazeteleri kitapları
İnsem bir koklasam kendileri nasıl"

Ben burda bağlıyım ay yarim
Körüm ve yaşlıyım otuz yaşında
Çocukları al in aşağıya
Dileğimdir. Onlar görsünler

"Güz geldi. Açıksın yarim yarim
Ben neyse. Ben körüm. Dereden öteyi bilmedim.
Ama bilirim bir koca yaz çapaladığımız
Patatesin sana bir parça şayak etmediğini."

"Namaz kılmak'*taki* kılmak *kökünden*, kılım *pekâlâ* namaz'*ı karşılayabilir*. Ezan okumak'*taki* okumak *kökünden*, okunum *eşittir* ezan *diyebiliriz*. (*Sabah namazı*: *sabah kılımı*, *Akşam ezanı*: *akşam okunumu*) *niye olmasın*? *Ve oruç* tutmak'*taki* tutmak *kökünden*, dikkat etmek'*teki* etmek *kökünden... alıp gider başını Türkçe..*"

Oysaki, Batu'nun, nedense hepsini dinsel kavramlardan seçtiği bu bileşmeler de deyimler gibi kalıplaşmış sözlerdir; bunlarla oynanamaz. *Safa sürmek*, *icap etmek* , *şifa bulmak* sözlerinin başındakileri atıp *sürmek*, *etmek*, *bulmak* kelimelerinden kelime uydurulamayacağı gibi...

Batu, aynı yazısında yine diyor ki: "*Herhangi bir sözü alırken, benimserken onun çeşitli kullanışlar içindeki akibetini de düşünmesi gerekir ciddî yazarın, soyunu sopunu sayması, hesaba katması gerekir...*"

Sayın Batu'nun dediği gibi olsaydı bugün Türkçe kelimeleri kullanmak

Sor bakalım adam diye kaydımız var mı
Ben körüm. Biz eski. Çocukları yazdır.
Patatesi alıcıya götür ver yirmibeşe
Eşeğine bin türkü söyle dönüşte.

Dünyalık şeylere dünyanın parası gerek
Oysa topraktan çıkardık yirmibeş liracık
Kefenimizi al. Sabununu lifini unutma
Bir cennet ayırt hoca parasıyla birlikte

"Bu güz öleceğim. Bütün işlerimi bitirdim.
Derede yıkandım cevize tırmandım kuş ürküttüm
Kaçırdılar. Oniki çocuk doğurdum. Beledim gözledim.
Oğlan everdim, kız yetirdim. Otuzuma vardım."

"Ağlama kız" deme incinirim yar yar
Ben ağlamam dağlar taşlar ağlasın
Körüm. Çelimsizim. Göğnüğüm. Hastayım
Sebebolanları nerde bulayım
Adamdan içerli kuşlar ağlasın.

Gülten AKIN

---

olanağından yoksun kalırdık; hiç bir yabancı kelimeye de dokunamazdık. Çünkü hepsinin soyu sopu vardır!... Söz gelişi "eğitimli çorba"diyemeyeceğimiz için *terbiye* karşılığında *eğitim*'i alamayacaktık. Batu'nun *Türk Dili*'ndeki son yazısında sık sık kullandığı *yazın*'ı da alamayacağız. Çünkü "bana edebiyat yapma!" diyecek yerde "bana yazın yapma!" diyemeyiz...

Sözün kısası; "*hiç bir zaman öz Türkçeciliğe, soy Tütkçeciliğe karşı olmadığını*" söyleyen sayın Batu'dan böylesi mizahî yazılar beklemezdik. Onun bugün beğenmediği, alay ettiği *beklem* (Dil Kurumunun Türkçe Sözlüğünde yoktur), *koşul*, *yakıt*, *taşıt*, *okşam* (Sözlükte yoktur), *sevi* (Sözlükte yoktur), *yetke* kelimeleri başkaları için sevimli gelebilir. Nitekim kendisinin 10 ay önceki bir yazısında (Türk Dili'nde) kullandığı *yazın*, *yeğlemek*, *duruk*, *kanıt*, *yerleşik*, *takı*, vb. kelimeler de başkalarınca çirkin ve uydurmanın uydurması sayılabilir!...

EVRENSEL YAPI

ORHAN HANÇERLİOĞLU

Platon'dan bu yana (İ. Ö. 427 - 347) yüzlerce yıl, ikinci büyük Evrensel sistemi kurabilmek yolunda Georg Wilhelm Friedrich Hegel'i (1770 - 1831) hazırlamak için, binlerce düşünür emek vermişlerdir. Hegel'in sistemi, *gerçek*'in önündeki son adımdır. Ondan sonra atılan, tek ama çok önemli bir adım *gerçek*'i bütünüyle ve bilimsel temelinden yakalayacaktır.

Bu sonucu sağlayabilmek için Hegel'in adımı atılmalı; Evrensel bütün, önce, insanları yadırgatmayack bir yapıda kurulmalıydı. Bu, onların yüzyıllar boyunca alışık olduklarından ötürü sevimli buldukları bir yapıydı. Hegel, Evrensel bütünü, bu köhne yapıyı ustaca onararak kurdu.

Ne var ki bu kocaman yapıya bir yönden bakmakla onu gerektiği gibi göremeyiz. Gücünü ve büyüklüğünü, enine boyuna dolaşıp çeşitli yönlerinden incelemekle kavrayabiliriz. Ben, kendi payıma, bu Evrensel yapı'ya üç açıdan bakmayı deneyeceğim:

I. **İnsan Açısından:** İnsan için önemli bir sorun söz konusudur, kendisi ve dışındakiler.. Ruh ve madde, düşünce ve varlık, süje ve obje, ben'le ben olmayan, tartışmalarının özü buradadır. İnsan, kendi gerçekliğini ve bunun yanında dışındakilerin de gerçekliğini duyuyor. Ama asıl gerçek, bunlardan hangisidir? İnsan mı onların ürünüdür, yoksa onlar mı insanın ürünüdürler? Yunanlıların Arché dedikleri her şeyin başı, kökü, ilkesi, ilk neden hangisidir? İlk düşünür sayılan Thales bu ilkenin *su* olduğunu söyleyerek ilk nedeni insanın dışına çekmişti. Thales'in bu düşüncesinde Yunan dini mitolojisinin açık etkisi vardı. Yunan Mitolojisine göre Okyanus, Tanrılarla insanların yaratıcısıdır. Thales'den sonra maddeci Yunanlılar bu ilk nedeni çeşitli başka maddelere sürüklediler. Giderek Platon geldi ve ilk nedeni akla, insanın içine çekti. Burada anlaşılması gereken oyun şuydu: İlk neden (Arché) insanın içine çekildikçe insanın dışına çıkıyor, insanın dışına çıkarıldıkça içine giriyordu. Öyleyse insanın içinde insandışı bir şey vardı. Bu şey, akıl'dı. Antik çağ düşüncesinde çok önemli bir kafa, Herakleitos, Hegel'den yüzyıllarca önce bunu sezmişti. Adına Logos diyor, her şey değiştiği halde bunun değişmeden kaldığını (salt, mutlak), ortaklaşa olduğunu ileri sürüyordu. Hegel de şu sözleriyle Herakleitos'un öncülüğünü açıklamaktadır: Herakleitos'un hiç bir sözü yoktur ki Lojiğime almamış olayım.

Sonra Platon geldi ve birinci Evrensel yapı'yı kurdu. Platon, düşünce'yi (İde) insanın büsbütün dışına çekiyordu. Ona göre insan maddesiyle birlik-

te bütün maddeler düşünce'nin ürünüydü (İdealism). Bu varsayım güçlü tepkiler doğurdu. Platon'un Evrensel yapı'sı yüzyıllar boyunca bir hayli taşlandı. Ama güçlü tepkilerin yanında güçlü etkileri de sürüp gidiyordu. Yapı atılan taşlarla içinde oturulmayacak kadar yıpranmıştı ama insanların büyük çoğunluğu bu eski yapıyı seviyorlardı.

İlk onarım Kant'ın eliyle oldu. Kant, aklın sınırlarını çiziyor, gücünü ve güçsüzlüğünü bir arada göstererek Salt'ın (mutlak) alanına girilmesini yasaklıyordu. Düşünen'le düşünülen'in sınırlarını çizmiş, bunları birbirinden ayırmıştı. Şöyle diyordu: Bizler, sırlarla dolu bir evrende bir düşün düşünü (rüyanın rüyasını) görmekteyiz. Gerçekte bildiğimiz hiç bir şey yoktur. Sezilerimizin, kavramlarımızın, deneydışı ide'lerimizin içine gömülmüşüz. Bir şeyler hayal ediyoruz. Oysa bildiğimizi sandığımız şeyler sadece olaylardır. O olaylar ki, bilmediğimiz bir obje'yle asla bilemeyeceğimiz bir süje'nin birbirlerine olan ilgisinden doğmuştur.

Kant'ın vardığı bu sonuç Felsefenin kapılarını kapıyordu. Artık, kollarımızı kavuşturup olupbitenleri şaşkınlıkla seyretmekten başka, yapacak bir şey kalmamıştı. Ne var ki, Klasik Alman düşünürleri (Fichte, Schelling, Hegel), Kant'ın yasağına aldırmadan Salt'ın alanına daldılar. Schelling'in tepkisi pek yerindeydi: Salt'ın alanına girmeyecekse neyle uğraşacaktı Felsefe?

Hegel'e göre Salt, ne Kant'ın dediği gibi girilemez bir alan, ne de Fichte'nin dediği gibi Ben'in kendisi, ne Schelling'in dediği gibi karşıtların birliğidir. Salt, ruh ve madde ikiliğinin içindedir ve sürekli olarak kendisine dönmektedir. Evrensel düşünce (L'esprit), bütün maddelerden önce vardı. Bu büyük ilke, dışa doğru açılarak (s'extérioriser) kendini doğalaştırdı, şimdiyse gene kendisine dönüyor. Özgürlük, Evrensel düşünce'nin bu dönüşün sonunda kendi bilincine erişmesiyle gerçekleşecektir.

Hegel, ayrı bir yoldan, Platon ve Kant İdealizmini yenilemektedir: Madde, ruhun ürünüdür.

Bu sonuç, bilimsel yöntemle açıklanmış olduğu gibi, yanlış bir sonuçtur. Hegel'in Evrensel yapı'sına bu açıdan bakınca hiç bir olağanüstülük görülmemektedir.

2 - **Çelişmeler açısından:** İnsan, gerek kendinde ve gerek çevresinde bir çok çelişmeler sezdi. Bu çelişmelerin çözülmesi, açıklanması gerekiyordu. Kapalı sorunlardan, karışıklıklardan hoşlanmayan insan tedirgindi. Doğru'yla Yanlış'ın kökten ilişkisini kavrayamayan Ütopyacılar her ikisini de raslantı (tesadüf) sayıyorlardı. Doğru'yla Yanlış arasında soyut bir karşıtlık sürüp gidiyordu.

Çözülmesi gereken çelişmeleri, önce, Elea'lılar sezdi. Ancak Elea'lı Zenon bu çelişmeleri çözmeye çalışacağı yerde, onların çözülemeyeceği sonucuna varmıştı. Çelişmelerin nedeni olarak *çokluğu* ve *devim* (hareket)'i gösteriyor,

çelişmelere düşmemek için bunları yok saymak gerektiğini ileri sürüyordu. Achilleus, kendisinden biraz önce yola çıkan kaplumbağaya hiç bir zaman yetişemez diyordu, çünkü kaplumbağa Achilleus'un arayı kapatmak için koşacağı süre içinde az da olsa ilerlemiş olacaktır. Achilleus bu ilerlemeyi de kapatmak için bütün gücüyle koşa dursun bir süre geçecektir ve kaplumbağa o süre içinde de ilerlemiş olacaktır. Öyleyse varlık, *çok* ve *devimli* olamaz, *bir* ve *durgun* olabilir. Böyle olunca da hiç bir çelişmeye düşülmez.

Çelişmelere el atan ikinci grup, Kuşkucudardır (Septikler). Kuşkucular, çelişmelerin gerçekliğini onaylamakla beraber onların çözülmeyeceğini ileri sürmekle Elea'lılarla birleşiyorlardı. İlk kuşkucu sayılan Pyrrhon Bilgi'nin hiç bir çelişmeyi çözemeyeceği kanısındadır, bu yüzden de nesnelerin gerçek yapılarını araştırmaktan vazgeçmek gerekir. Salt, kavranamaz (Akataleptsia). Yargıdan kaçınınız (Epoché).

Çelişmeler konusunda gerçek bir başarıya ulaşan ilk düşünür Hegel'dir. Hegel, çelişmelerin varlığını onaylamakla yetinmemekte, onların varlığını gerekli saymaktadır. Hegel'e göre çelişmeler varlığın özüdür. Çelişme olmasaydı varlık olamazdı. Varlık, hem kendisi olan *varlık* hem karşıtı olan *yokluk*'un çelişmesinden meydana gelir. Sadece kendisi (varlık) olsaydı devimsiz ve kısır kalırdı, sadece karşıtı (yokluk) olsaydı gene devimsiz ve kısır kalırdı. Varlık, aynı zamanda hem varlık hem de yokluk olduğu içindir ki varlaşmış ; bir şey, başka şey ve her şey olmuştur. Çelişme, Oluş'un ilkesidir. Olmakta olan şey'de üç durum kaynaşmaktadır : Olmuş olan şey, olmakta olan şey, olacak olan şey... Birinci durum varlık, ikinci durum oluş süreci, üçüncü durum yokluktur. Bunlar sürekli olarak kaynaşmakta ve oluşmaktadırlar. Onları oluşturansa çelişmenin varlığıdır. Gerçekte ne olmuş olan şey, ne de olacak olan şey vardır. Var olan, sürekli olarak, olmakta olan şey'dir. A hiç bir zaman A'ya eşit olamaz. Çünkü eşitliği yakaladığımızı sandığımız anda her ikisi de değişmiş bulunacaklardır. Çelişme, sürekli olarak birleştirip ayırmaktadır. Birleşmeyle ayrılma aynı zaman içinde kaynaşmaktadırlar.

Hegel'in Evrensel yapı'sı, bu açıdan, gerçek bir büyüklük göstermektedir.

3 - **Diyalektik açısından :** İnsan, bilgi'sinin gelişmesinde *çatışma*'nın gücünü sezmiştir. Bilgi'nin ilerlemesine yarayan her çaba bir evet'le bir hayır'ın çatışmasından doğmaktadır. İlkin, Herakleitos, her şey karşıtların kavgasından doğar, demekle bu gerçeği dile getirmiş oluyordu. Ne var ki Aristoteles ve Kant gibi ünlü düşünürler bu gerçeği görememişler, diyalektiği çıkmaz bir yol saymışlardı. Kant'a göre diyalektik, bir yanlış sonuçlar çıkarma öğretisiydi. Herakleitos'dan sonra diyalektik yöntemi gereği gibi kullanmaya çalışan ilk düşünür Fichte olmuştur. Sonra Schelling bu yöntemi, bilgi'nin dışında, Doğa'nın gelişmesine de uygulamıştır.

Hegel, diyalektik yöntemi, Evrensel yapı'nın kurulmasında büyük bir ustalıkla kullanmıştır. Hegel'e göre diyalektik, bilimin ilerlemesini sağlayan güç'tür

(L'âme mobile, muharrik ruh). Diyalektik, bilime zorunluluğu veren biricik ilkedir. Sonlu varlık, sadece dıştan belirlenemez. O, kendi özü gereği, kendini aşar ve kendi karşıtına dönüşür. Her şey yargılanmalıdır. Diyalektiğin - ne denli sağlam, ne denli güvenli görünürse görünsün, hiç bir şeyin ondan üstün olamayacağı evrensel ve karşı konulamaz o büyük gücün - gerçekliğini her şeyi yargılamakla elde edeceğiz (Hegel. Felsefe bilimleri ansiklopedisi. s. 81 ve devamı).

Hegel, diyalektik yöntemi kullanmakla, Mantık bilimine evrim (tekâmül) düşüncesini getirmiş olmaktadır. Her kullandığımız kavramın bir de karşıtı vardır. Kara - ak, sıcak - soğuk, gece - gündüz, iyilik - kötülük, zenginlik –yoksulluk bu karşıtlığı dile getiren sayısız örneklerden bir kaçıdır. Her onama (tastik) yadsımayı (inkâr) da birlikte getirir. Evrim, bu çatışmanın sonucudur. Akıl akılsızlığa, yarar zarara, adalet adaletsizliğe dönüşür. Toplumun evriminde de bu sonuç açıkça görünmektedir. Bir zaman için yararlı yasalar ve kuruluşlar, bir zaman sonra toplumun yeni çıkarlarıyla çatışarak kendi karşıtlıklarına dönüşürler. İleri basamak, bu çatışmadan meydana gelir. Sentez, olumsuzlanmanın olumsuzlanması'dır (inkârın inkârı). Gelişme sürecini olumlu'yla olumsuz arasındaki çarpışma sağlar. Bir şey, ancak, kendi kendine bir çelişme taşıdığı sürece yaşar ve etkiler. İleri basamağın doğması için olumlu'yla olumsuzun yeter güçte olması gerekir. Bunlardan her hangi biri yeter güçte değilse, varlık, yeni bir basamağa atlayamadan, bu çelişme yüzünden yok olur.

Hegel'in Evrensel yapı'sı, bu açıdan, evren sorununun en büyük gerçeğini yakalamış bulunmaktadır.

Hegel'in Evrensel yapı'sına üç açıdan baktıktan sonra o yapının bütününü şöyle özetleyebiliriz :

Var olmak, oluş halinde bulunmaktır. Varlığın özünde bulunan çelişme, itici güç budur. Evren vardır, çünkü oluş halindedir. Gök cisimleri, evrensel düşünce'nin doğalaşma (tabiatlaşma, ferdîleşme) yolunda attığı ilk adımdır. Gök cisimlerinin ilk maddesi, Mantığın belli olmayan varlık dediği şeydir. Bu maddenin dağılarak yıldızları meydana getirmesi nicelik (kemmiyet) kategorisini gerçekleştirir. Sonra, genel çekme ve oran kategorileri gerçekleşir. Astronomik kosmos, ilk toplumdur. Daha sonraki evrim, nitelik (keyfiyet) kategorisini gerçekleştirerek şimik cisimleri oluşturur. İtme ve çekme, ayrılma ve birleşmeden ibaret iç çatışma başlar. Dünya, evrensel düşünce'nin gerçekleştirmeye doğru gittiği büyük yapının küçük bir taslağıdır. Dünya, yavaş yavaş sönüyorsa, bu, gerçekten tükenmez yeni organik bir hayat haline gelmek içindir. Doğalaşma, sırasıyla, kabuklular, yumuşakcalar, böcekler, balıklar, sürünenler, kuşlar, memeliler boyunca sürüp gider. Sonunda en yetkin organizma olan insan meydana gelir ki yaratıcı düşünce, kendini yansıtacak aynayı bulmuş olmaktadır. Artık, madde dünyasında daha fazla doğalaşmak gerekmeyecektir. İnsanda beliren evrensel bilinç, evrimine daha büyük bir hızla - bilinç, ruh, akıl alanında; ki bunlar aynı şeydirler - devam edecektir.

İnsan, özü gereği ruh, eşit bir deyişle bilinç ve özgürlüktür. Ruh da, doğa gibi, aynı gelişme yasasına bağlıdır. Kişi (fert, birey), önce sübjektif bir ruh taşımaktadır. Geliştikçe (aklî gelişme) bu ruhun ortaklaşalığını kavrar. Sübjektif ruh, bu kavrayışla, yerini Objektif ruha bırakmış olur. Objektif ruh, önce, ortaklaşa özgürlük olan Hak biçiminde belirir. Kişilik, mülkiyetle gerçekleşir. Her kişi, özgür eylemleri sonucu mal sahibi olmak ve malını başkalarına vermek hakkını taşır. Bu veriş, sözleşme'dir (mukavele). Sözleşme, tohum halinde Devlet'tir. Kişi, Hak'ı yadsır (inkâr eder, hakla çelişir). Bu çelişmeden suç doğar. Suç da Ceza'yla yadsınır ve çelişir. Böylelikle Hak gelişir. Ama Devlet denilen yapı ne denli yetkin olursa olsun düşünsel evrimin amacı olamaz. Özgürlük ruhun özüdür ve hiç bir devlet bu özgürlüğü bütünüyle kişiye veremez. Ruh, gerçek özgürlüğünü gene ruhun alanında bulabilir ve sanatın, dinin, bilimin özgür alanlarında Devlet'in üstüne yükselir.

Bilinç, çelişmeleri uzlaştırarak kendi bütünlüğüne doğru yürümektedir. Doğalaşmış bilinç, yeniden kendine dönüyor. Çünkü kendini insanda yeniden yakalamıştır. Bilinç, bu diyalektiğin sonunda kendi bilincine erişecek, kendi kendini tanıyacak ve böylelikle bütün sırlar aydınlanmış olacaktır.

Tarih de, evrensel ruhun zaman içinde gelişmesinden başka bir şey değildir, başka bir deyişle tarihi evrensel akıl yönetmektedir. Ama bu akıl, kendi bilincine erişmiş bir akıl değildir. Bu akıl, tarihsel zorunluğu belirten genel yasalardır. Bu yasalar, evrensel ruhun yasalarıdır.

Görüldüğü gibi, Hegel'in Evrensel yapısı gerçekten büyük ve güzeldir. Ancak sabun köpüğünden yapılmıştır. Dışardan seyretmesi pek hoştur ama içine girip oturmak mümkün değildir. Aynı yapıyı aynı büyüklük ve güzellikte sağlam taşlar ve tuğlalarla yeniden kurmak gerekmiştir.

TÜRK DİL KURUMU'NUN YAYIMLADIĞI YENİ İMLÂ KILAVUZU'NUN TAKLİTLERİ ÇIKTI

Türk Dil Kurumu'nun mart 1965 ayında yayımladığı Yeni İmlâ Kılavuzu tahminleri çok aşan kısa bir süre içinde tükendiğinden 2. baskısına geçilmiştir. Bu arada birkaç ay boş kalacak olan piyasaya, Türk Dil Kurumunun *Yeni İmlâ Kılavuzu*'na benzer kılıkta birtakım İmlâ Kılavuzları sürülmüştür. Bunlar yanlış ve eksiktir. Haklarında koğuşturma da yapılacaktır.

Dış kapağında Türk Dil Kurumu damgası ve iç kapağın yukarısında "Türk Dil Kurumu Yayınları - Sayı : 235" yazısı bulunmayan İmlâ Kılavuzlarına güvenilmemelidir. Bu uyarımızın çevrenizdeki ilgililere duyurulmasını rica eder, saygılarımızı sunarız.

Türk Dil Kurumu

Tiyatromuzun dorukları:

MANAKYAN

BAHA DÜRDER

Konuya Eğilme Gerekçesi

Eski deyimle "Millet-i hâkime" den olmasalar bile, Ermeni yurttaşların, kuruluş yıllarında Türk Tiyatrosu'nun kökleşmesinde etkileri çoktur. Aslında genç kuşak oyuncu ve yöneticileri ayrı tutulursa, Türk Tiyatrosu'nun dört doruğu, Güllü Agop, Manakyan, Ahmet Fehim, Muhsin Ertuğrul'u [1] anmamak iyilikbilir kişilikten uzaklaşmak demektir.

Tanrı bize bağışlasın, büyük bir çoğunluğun, okulundan yetiştiği Muhsin Ertuğrul, daha "söyleyeceğini tüketmemiş", çok daha büyük işlere gebe bir yöneticidir. Onun tiyatro alanındaki değerini - zaman zaman kavrayamamak aymazlığında bulunanlar olsa bile - daha sonraları tarih yazacaktır. Ben, burada öbür üç "doruk"tan biri olan Manakyan'dan söz etmek istiyorum.

Manakyan, Osmanlı yurttaşı (= Türk uyruğu) değil de, tiyatromuza emek veren bir yabancı olsaydı, gene de üstüne eğilmek vazgeçilmez bir gerçek olurdu benim için. Aslında, beni onun yaşantı ve sanat serüveninin üstüne eğilmeye zorlayan, onun sanat anlayışı, yöneticilik gücü ve her ne "bahasına" olursa olsun tiyatroya bağlılığıdır.

Zamanına göre ileri batılı bir kafası bulunan Manakyan'ın özellikle karakteri de bizi kendine bağlamıştır. Çünkü o, zamanının tiyatro sorunlarını Paris Konservatuvarının tiyatro bölümü notlarından izleyip kendini yetiştiren bir özenci (amatör); o çağın bütün piyeslerini okumak için kazancının önemli bir bölüğünü bu işe yatıran bir ülkücü, gene, zamanının bütün aşamasını düşünüp çok ağır piyeslerden kaçarak hem iş yapacak, hem de toplumu ilgilendirecek olanları sahneye uygulayan bir çeviricidir [2].

---

1 Abdi ve Naşit'i başka yönleriyle ele almak gerekir. Yoksa, onları da kendi dallarında saygı ile anmayı bir borç bilirim.

2 Kendisinden ağır fikirli ve duygusal oyunların çevrilmesini isteyenlerin düşüncelerine saygı göstermekle birlikte, o günkü tiyatro kültürümüzün buna yetmeyeceğini, aşırı düşünce ve duygu yapıtlarının seyircilerce kavranamayacağını, bunların "erbab-ı temaşaya usanç vereceğini" ileri sürmüş ; çekici olayları bulunan yapıtlara yönelmemizi savunmuştur (Manakyan'ın ellinci sanat yılı jübile dergisi, 1328=1912, Arşak Garoyan Basımevi 1328). Bununla birlikte vakti gelince "La Dame Aux Camelias", "Dalila", "Demirhane Müdürü", "Madam Obren'in Efkârı", "Bir Fakir Delikanlının Sergüzeşti" gibi yapıtları da oynamaktan geri durmamıştır.

Ermenice oynanan piyeslerin daha yasaklanmadığı yani Ermenilerin Türkçe piyesler oynadığı bir dönemde, sanat hayatının ilk yıllarındaki gibi, Ermenice piyesler oynamağı salık verenlere: "Anasır-ı hâkimenin tenvir-i efkârına daha ziyade ihtiyaç vardır. Anasır-ı sairenin (=azınlıkların) refah ve saadet-i hali, anasır-ı hakimenin tenvirine bağlıdır" biçiminde karşılık vermesi onun çoğunluğa yararlı olmanın hem para getirmek, hem de kendini bu toprağın çocuğu saymak düşüncesinden doğmuştur bence... [3]

O, çevirilerinde, kadınlara saygı gösterilmek ve toplumda bir yer ayrılmak gerektiğinin erkeklere aşılanmasını da isterdi. [4] Zamanına göre bu ileri davranışın, "tiyatronun bazı şeyler aşılayacağına" inanmasından ileri geldiği bir gerçektir. Bu kanıya aşağıdaki nedenlerden varmış bulunuyorum.

1908 devrimine yakın yıllarda, bütün piyeslerinin karşıt kupmanyalarca çaldırıldığı ve en yakın arkadaşlarının yanından kaçıp yalnız ve işsiz bırakıldığı bir zamanda, Küçük İsmail ile birlikte çalışmak zorunda kalmıştı. Bu birleşmede ileri sürdüğü koşul: Piyes oynanmadan önce kanto konulmaması idi. Ters giden bir Carmen oyunundan sonra, kumpanyasını kurtarmak amacıyla küçük İsmail'in kantocu Peruz'a iş vermesi üzerine, daha belini doğrultmadan, Peruz'un bavullarının ön kapıdan girmesiyle kendisinin arka kapıdan çıkması bir olmuştu. Bu, onun en düşkün durumda iken bile sanat inanışından hiçbir şey feda etmeyeceğini göstermesi bakımından önemli sayılır.

Bence Abdurrezak, Hasan, Şevki, Küçük İsmail gibi, komedi ve kantoyu birlikte götüren sanatçılar ortamında, kaliteli oyunlarda direnmiş, (orta çapta bir oyuncu olsa bile) yöneticilikte bir otorite olarak tanınmıştır.

"Eğlencehane, Handehane, Gülünçhane", Kumpanya adlarına karşılık "Dram Kumpanyası" gibi sanat ansıtıcı bir adı kullanılmakta direnmiş, belirli bir kadro ile, disiplinli ve uzun provalar yaparak ahenkli bir tutum göstermiştir. Giderek Güllü Agop'un repertuarını genişletmiş ve 1908'de tiyatroya hız veren gençliği etkileyerek elinde tuttuğu meşaleyi Darülbedayi'ye uzatmış bir sanatçıdır. Bu nedenden ötürüdür ki, üç ya da dört sayı sürecek yazı dizimizde, onun yaşam ve sanat serüveninin yıl, sırasını kurduğu kumpanya, repertuar, kadro ve öbür yönlerini belirten belgeleri vereceğiz.

---

3 Aynı dergi.

4 Onun oyunlarını izleyen kadınların, evlerinde kocalarına: "Manakyan tiyatrosuna gidip, kadınlara nasıl davranılacağını öğrenmelerini" salık verdikleri söylenir.

5 Refik Ahmet Sevengil, Tanzimat Tiyatrosu'nda (S. 279) Darülbedayii kurmak için Fransadan çağrılan Antoine'ın, Manakyanı öğretmen olarak kuruma aldığı yazılıdır.

H. Z. UŞAKLIGİL'İN ROMANCILIĞI ÜZERİNE BİR İNCELEME

HİKMET DİZDAROĞLU

Halit Ziya Uşaklıgil, romancılığımızda övüncümüzdür ; baş tacı eder, modern Türk romanının kurucusu olarak överiz. Çoğu yargılarımız gibi bu da köklü ve ayrıntılı bir inceleme temeline dayanmaz. Öyle denilmiştir, öyle kabul eder, birbirimizden aktara aktara gideriz. Niçin ve nedenlerini aramak, derinliğine bir araştırmaya girişmek, monografiler ortaya koymak güçtür çünkü.

Bu umursamazlık ve hazıra konuculuk perdesi, ilkin, 1959'da yırtıldı. Sayın Cemil Yener, *Bir Romancının Dünyası*'nda [1], eksik ve yetersiz de olsa, "yazarın, kendi hayatından, romanlarındaki hayata neler kattığını; kendi kişiliğinden, romanlarındaki kişilere neler verdiğini belirtmeye" çalışmak cesaretini gösterdi. Şimdi ikinci adım atılmıştır: Dr. Olcay Önertoy, "Uşaklıgil'in romanımıza getirmek istediklerini -biz ekleyelim : getirdiklerini- ve bunları uygulamaktaki başarı derecesini" yeni bir çalışma konusu yapmıştır [2].

Eser ; romancının hayatı (1 - 6), giriş (7 -59), romanlarında vaka (60- 69), konu (70 - 88), tipler (89 - 122), psikolojik çözümlemeler (123-145), tasvirler (146 - 158), dil ve üslûp (160-167), sonuç (168-178) bölümlerini kapsamaktadır.

Dikkati çeken ilk nokta, "Giriş" bölümünün çok geniş tutulmuş olmasıdır (53 sayfa). Halit Ziya Uşaklıgil'in hayatına ilişkin olanlarla bibliyografyayla ilgili sayfaları bir yana bırakırsak, incelemeye ayrılan kısmı 171 sayfa tutan (s. 7-78) bir eserde, "Halit Ziya'ya Kadar Roman"ı anlatan bir bölümün uzunluğu hemen göze çarpıyor. Şüphesiz, gereksiz bir iş yapılmış değildir. Halit Ziya Uşaklıgil'in romancılığını ve roman alanındaki başarılarını anlayabilmek için, kendinden önceki döneme ve o dönemdeki romancılara değinmek zorunlu idi. Ancak, kanımızca, bu değinme belirli bir sınırı aşmamalı, özellikle, ayrıntılara girilmemeliydi. Çünkü, yeni ve ayrı görüşler yoksa, bilinen bir konuyu bir kez daha - hem de uzunca - anlatmak yerine, asıl çalışma Uşaklıgil'in romanları üzerinde toplansaydı, daha yararlı olurdu. Tanzi-

[1] Bu eser için bkz: Hikmet Dizdaroğlu, *Bir Romancının Dünyası*, Varlık dergisi, sayı : 514, 15. Kasım 1959.

[2] Dr. Olcay Önertoy, *Halit Ziya Uşaklıgil (Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri)*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara 1965, 186 sayfa. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını.

mat ve Tanzimat ertesi romanı hakkında, başta Mustafa Nihat'ın *Türkçede Roman*'ı olmak üzere, edebiyat tarihi kitaplarında yeterli bilgiler vardır. İsteyenler, o kaynaklardan yararlanabilirler. İncelemede romanımızın ilk dönemi ana çizgileriyle belirtilseydi, yine değerinden hiçbir şey kaybetmeyecekti.

Sözlerimizi belgelemek için şu kadarını söyleyelim :Ahmet Mithat Efendi'nin romanları ve romancılığı için sekiz (s. 11 - 18), Namık Kemal için de yine sekiz (s. 19 - 26) sayfa ayrılmıştır ; hem de romanlarından örnekler verilerek, parçalar aktarılarak.

Dr. Olcay Önertoy, bundan ötesinde, konunun gereğine uygun biçimde davranıyor : Bütün gücüyle, Uşaklıgil'in romancı yanını, eserlerine bağlayarak, çözümlemeye yöneliyor. Değişmeyen tutumu şudur: Kısa açıklamalar ya da yargı cümleleri, bol örnek ve aktarmalar. Bu yöntemin, okuyucu için sağladığı kolaylık meydanda: Uzun çözümlemeler yok, ayrıntılı anlatım bir yana bırakılmış, örnekler bolca. Bu demektir ki, düşünce örgüsü ve çözümleme dokusu arasında yorulmadan, rahatlıkla izleyebilirsiniz eseri.

Bir başka biçimde düşünenler de olabilir: Çözümlemeyi ön plana almak, tanıtlayıcı kısa aktarmalarla yetinmek, varılan sonuçlar üzerinde durmak. Bu da bir yoldur, önceki de. Şu var ki, neden böyle davranmadı diye araştırıcı suçlanamaz. Sözgelimi, Doç. Dr. Niyazı Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu* [3] adlı monografisinde bu sonuncu yolu izlemiş, benzeri az görülen bir inceleme örneği vermişti. Dr. Olcay Önertoy'un konuyu ele alışı onunkine benzemiyor. Fakat, düşüncelerini ve yargılarını askıda bırakmayan bir davranışa bağlandığından, kimi okurların daha da beğeneceği ve yararlı bulacağı bir yöntemi uygulamıştır, denebilir. Bir daha belirtelim ki, her ikisi de bilimsel birer yöntemdir ; birini ötekine üstün tutmak zorunluluğu yoktur.

Somut bir örnek vermek için, araştırıcının, Halit Ziya Uşaklıgil'in romanlarındaki "vaka" bölümünde (s. 70 - 88) nasıl davrandığını belirtelim. Dr. Olcay Önertoy, Uşaklıgil'in romanlarında, vaka bakımından şu özellikleri bulmuştur.

a. Romanlarına, genel olarak bir vaka ile başlar (s. 70).

b. Vakayı anlattıktan sonra kişiler hakkında bilgi verir (s. 70).

c. Tekrar vakaya döner, bol olaylarla ana vakayı zenginleştirir (s. 71).

ç. Olaylar ilgi çekicidir, her olay vakanın bir başka yönünü aydınlatır (s. 75).

d. Olaylar romanda gruplar meydana getirir (s. 77).

e. Olaylar grubu vakanın bütünlüğünü bozmaz (s. 78).

f. Romanlarında "düğüm" ve "tesadüf"lerden yararlanır (s. 78).

g. Bütün romanlarında vakanın başlangıcına bir düğüm yerleştirir (s. 81).

[3] Bu eserle ilgili eleştirimiz için bkz.: *Bir Monografi*, Türk Dili, sayı: 105, 1 Haziran 1960.

ğ. Romanlarının çoğunda, sonuç için "ölüm" seçilmiştir (s. 87 - 88).

h. Vakada hareket aynı düzeyde kalmaz, iniş - çıkışlar gösterir (s. 88).

Bu özellikler kuru kuruya sıralanmamış, her romanı ele alınarak, vaka yönünden incelenmiş, böylece yargıların askıda kalmaması sağlanmıştır.

Eserde, gözden kaçan kimi eksiklikler ve yanlışlar da vardır. Bunlar önemli olmamakla birlikte, bilmeyenlerce sakınca doğuracağı için, kısaca değinmeyi yararlı görmekteyiz.

1. Bilindiği gibi, Halit Ziya Uşaklıgil, Fransız yazarlarından çevirdiği 20 hikâye ile kendi yazdığı 8 hikâyeyi *Nâkil* adlı dört ciltte toplamıştır. Dr. Olcay Önertoy'un bu konuda söyledikleri biraz müphemdir. Onun deyişine göre, Ebüzziya Tevfik, bu hikâyeleri görerek beğenmiş ve bastırmak üzere istemiştir. Fakat,"hikâyelerin Ebüzziya Tevfik tarafından düzeltilerek basıldığını görünce bundan hoşlanmaz ve *Nâkil* adı altında dört cilt halinde bastırır." (s. 4).

Bu sözlerden, *Nâkil*'in iki ayrı basımı olduğu anlamı çıkmaktadır. Kaynaklarda, *Nâkil*'in iki kez basıldığını bildiren bir kayda biz raslamadık. Ger çekten böyle bir durum varsa, kaynağın açıklanması ve tereddütlerin giderilmesi iyi olurdu.

2. Uşaklıgil'in eserleri arasında *Deli*, *Dayda*, *Temaşa*'nın adları geçmemektedir. Bunlar , gerçi, İstanbul'da baldızının evinde çıkan bir yangında kül oldular [4]. Ancak, yine bunlar gibi bir "kazaya uğrayan" *Heyhat* !.. [5] listede yer aldığına göre, ötekilerin de anılması gerekirdi.

Kaldı ki, yazar, *Temaşa*'ın kitap halinde yayımlandığını da bildirmektedir (s. 3).

3. Bir yerde *Sanskrit Edebiyatı Tarihi*'ni İzmir'de hazırlayarak *Hizmet* gazetesinde tefrika ettiği söylendiği halde (s. 4), bir başka sayfada, İstanbul'da *Mektep* dergisinde tefrikaya başlandığı ve bu yüzden sorguya çekildiği açıklanmaktadır (s. 5).

Halit Ziya Uşaklıgil ise, *Sanskrit Edebiyatı Tarihi*'nin, *Hizmet* gazetesinde yayımlandığını yazmaktadır [6].

4. *Atala* çevirisi Le Sage'dan yapılmamıştır (s. 11). Doğrusu Chateaubriand olacaktır.

5. *Pol ve Virjini*'nin Türkçede üç çevirisi olduğu söyleniyor (s. 11). Biz buna, şu çeviriyi ekleyeceğiz [7]:

-Ali Kâmi (Akyüz), *Pol ve Virjini*, Hilmi Kitabevi, İstanbul, 1937, 212 s.

-Kemal Demiray, *Pol ve Virjini*, Akın Matbaası. Balıkesir, 1939, 45 s.

6. Uşaklıgil'in hayatıyla ilgili bölümde şöyle bir cümle var : "1908'den sonra da hükümetin Rejideki temsilcisi olur, aynı zamanda *Lisede* Batı Ede-

[4] H. Z. Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, c. II, s. 89, 103.

[5] H. Z. Uşaklıgil, A. e., s. 161; Mehmet Kaplan, *Halit Ziya Uşaklıgil*, İslâm Ansiklopedisi, cüz: 40, s. 145.

[6] Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, c. III, s. 59-60.

[7] İsmail Habip Sevük, *Avrupa Edebiyatı ve Biz II*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1941, s. 141.

biyatı Tarihi kürsüsü ona verilir" (s. 6). Bu cümledeki "lise" sözcüğünü "üniversite" olarak düzeltmeli.

Aynı sayfadaki "İttihat ve Terakki *Cemiyeti*"nin doğrusu da "ittihat ve Terakki Fırkasıdır" dır.

7. Baskı sırasında, 62. ve 63. sayfalar yer değiştirmiş. Okurken bu yanlışlığın farkına varılmazsa, karışıklık doğabilir.

8. Dr. Olcay Önertoy, bibliyografyaya meraklı bir araştırıcıdır. Kitabın sonunda, "Faydalanılan Eser ve Makaleler'in listesini vermiştir (s. 179 - 182). Ancak, bu listeyi eksik bulduk.

Gerçi, Önertoy, sadece "yararlandığı" eser ve yazıları bibliyografyada göstermiştir. Böyle de olsa, liste dışında kalmaması gereken kaynaklar vardır.

Sözgelimi, şu yazılar, araştırıcının işine yarayabilirdi :

-F. A. Tansel, *Kırk Yıl I*, Ülkü dergisi, sayı: 80, Birinciteşrin (Ekim) 1939.

F. A. Tansel, *Kırk Yıl II, III, IV, V* ; Ülkü dergisi, sayı : 81, İkinciteşrin (Kasım) 1939.

-F. A. Tansel, *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hayatından Mülhem Küçük Hikâyeler*, Ülkü dergisi, sayı : 86, Nisan 1940.

-Mustafa Nihat Özön, *Bir Yazın Tarihi*, Ülkü dergisi, Yeni Seri, sayı :2, 16 Birinciteşrin (Ekim) 1941.

-Mehmet Kaplan, Halit Ziya Hakkında, İstanbul dergisi, sayı: 34, 15 Nisan 1945.

-Mehmet Kaplan, *Cenap Şehabettin'in Şiirlerinde Ses ve Musiki*, İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, c. VII, sayı : 1 - 2, 15 Şubat 1956.

-M. Nermin Sepetçioğlu, *Mai ve Siyah'ta Musiki*, Türk Yurdu dergisi, sayı : 256 (Mayıs 1956), 257 (Haziran 1956), 258 (Temmuz 1956).

-Abdülhak Snasi Hisar, *Halit Ziya*, Türk Yurdu, sayı : 259 (Ağustos 1956), 260 (Eylül 1956).

Biz de, şu dört makalemizde, Uşaklıgil'i anmıştık.

-*Halit Ziya ve Bir Şi'r- i Hayal*, Fikirler dergisi, sayı : 260 - 261, 31 Aralık 1943.

-*Halit Ziya Uşaklıgil'in Edebiyatımızdaki Yeri*, Yücel dergisi, sayı : 105, Temmuz 1945.

-*Halit Ziya Uşaklıgil'i Anarken*, Varlık dergisi, sayı : 418, 1 Mayıs 1955.

- (1) numaralı notta adı anılan yazı.

Kaynakların sayısı daha da arttırılabilir. Bunlardan birçoğunun, Dr. Olcay Önertoy'ca da bilindiği kanısındayız. Onlardan da yararlanılmış ve bibliyografyaya alınmış olsaydı, konuya ışık tutacak kimi kaynaklar gözden kaçmayacak, bunun dışında, Halit Ziya Uşaklıgil üzerinde çalışacaklara zengin bir bibliyografya verilmiş bulunacaktı.

Dr. Olcay Önertoy'un eseri, bir sanatçının edebî kişiliğini araştırmak isteyenlere örnek diye salık verilebilecek niteliktedir. Ancak, bu çeşit ürünlerin yanı sıra, Halit Ziya Uşaklıgil'in kişiliğini ve eserlerini bütünü ile kapsayan, çapıyla orantılı bir monografiyi hâlâ beklediğimizi söylemeliyiz.

KARAGÖZ VE ORTA OYUNU FASIL DAĞARCIĞI

METİN AND

(Geçen sayıdan artan)

KANLI KAVAK : Perdeye Kanlı Kavak konulur. Hacıvat Karagöz'e bu ağacın tekin olmadığını, onun çevresinde dolaşmamasını öğütler. Karagöz ağacın dibindeki çeşmeden su içer, ve ağacı kesmeye karar verir. Âşık Hasan ile oğlu Muslu girerler, Asık Hasan oğluna Kanlı Kavak'ı anlatır. Cin gelir, Muslu'yu kaçırır. Âşık Hasan ile Kavak karşılıklı şiirle konuşurlar, Âşık Hasan'ın yalvarması üzerine Cin Muslu'yu geri getirir. Karagöz gelir Kavağa seslenir, Cin gelir, Karagöz'ü havaya kaldırır, sonra çarpıp aşağı bırakır. Hacıvat Karagöz'ü çarpılmış görünce ne olduğunu sorar, düzeltmek için acayip bir dua okur, Cin gelir Hacıvat'ı alıp çarpar geri getirir. Sonra her ikisini de düzeltir. Karagöz gidip evden baltasını alır, kavağı kesmeye başlar, yılan gelir, Karagöz yılanı da baltayla öldürür. İki Arnavut korucu gelir, ağacı kestiği için Karagöz'e ceza vereceklerdir. Yatırıp dövmeye başlarlar. Her kez sopa sayısını şaşırıp, yeniden dövmeye başlarlar. Sonra boynuna ip bağlarlar, Karagöz kaçar.

Kaynaklar – Çeşitlemeler :, Ritter I, (ss. 16-63) ; Radloff ; "Kanlı Kavak", düzenleyen Mustafa Nihat Özön, İst. 1941; Kâtip Çelebi, Letaif - i Hayal (ss. 18 - 32) ; ayrıca Azmi Efendi, Kâtip Salih, Büyük Saffet, Küçük Salik, Sami'nin çeşitlemeleri.

KANLI NİGÂR : Zenne Kanlı Nigâr ile Çelebi karşılaşır, birbirlerine sitem ederler, Çelebiyi Salkım İnci'yle konuşmakla suçlar. Salkım İnci de gelir, birbirlerine Çelebi'yi çekiştirirler, Çelebi'yi döverler, kimin olacağına karar vermek için Dimyat Pirinci hanımı çağırırlar, o ise Çelebi'nin kendisinin olması gerektiğini söyler. Karagöz'ün karısına sorarlar, o da Çelebi'yi kendisi için ister. Bunun üzerine Zenneler Çelebi'yi soyup sokağa atarlar. Çelebi Karagöz'den giysilerini almasını rica eder, Karagöz gidince onu da soyup sokağa atarlar. Böylece sırayla Hacıvat, Sarhoş, Arap, Bebe Ruhi, hepsi soyulup dışarı atılır. Sonunda Bursalı Sarı Efe gelir, Zenneler ondan çekinip giysileri geri verirler.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter I, "Kanlı Nigâr yahut İki zalime avretler, yahut İki kıskanç karılar, (ss.128 - 185) ; "Kanlı Nigâr, " Düzenleyen Mustafa Nihat Ozön, İst. 1941 ; K. M. Vasif (Okçugil)", İki kıskanç kadın yahut Biçare delikanlı", İst. 1933, İhsan Rahim, "İki kıskanç hemşireler yahut biçare delikanlı", cüz 3 ; Süssheim (Kâtip Salih'ten)" İki kıskanç karı", ZDMG, 1909, (ss.744 - 773)

KARAGÖZ'ÜN AŞÇILIĞI : Bolulu Memiş iflâs ettikten sonra yeniden para bulup bir aşçı dükkanı açmak ister. Hacıvat kendisine hem bir dükkan bulur, hem de çırak olarak Karagöz'ü salık verir. Perdeye bir dükkan, bir de ev konulur. Karagöz aşçı yamağı kılığına girer. Ustası gidince, önce dükkana yağ fıçısını getiren, biri külhanbeyi, öteki yahudi, iki sırık hammalı gelir. Sonra polka söyleyerek Balama alacaklı gelir. Karagöz borç senedini yırtıp ustasının gözüne girer. Daha sonra Tiryaki gelir, olmayan yemeklerden ister. Arkadan

Rumelili Mestan ağa da alacağı için gelir. Karagöz onunda senedini yırtar. Sonra yaşmaklı bir zenne gelir, tatlı yapmak için Karagöz'ü evine çağırır, ancak dedikodu olmasın diye Karagöz'ü kadın kılığına sokar. Yolda kızın ağabeyi Bekri Mustafa'ya raslar, Karagöz'ün yaşmağını çıkararak onun gerçek kimliğini ortaya çıkarır.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Memduh, "Karagöz'ün Aşçılığı" ; K. M. Vasıf (Okçugil), "Karagöz Aşçıbaşı", İst. 1933.

KARAGÖZ'ÜN BAKKALLIĞI : Çelebi babadan kalma bir ev ile bakkal dükkanını kiraya vermesi için Hacıvat'a bırakır. Kayserili Mayısoğlu dükkanı tutar, bir de çırak aramaktadır, Karagöz çırak olur. Kayserili mal almak için Karagöz'e dükkanı bırakır. Zenne ve Şetaret bacı gelir. onlar da evi tutarlar. Kürt hammal bakkal dükkanına mal getirir. Kayserili Karagöz'e veresiye mal vermemesini öğütler. Çelebi, eve girer, zenne Karagöz'den veresiye mal alır, Karagöz'den içki de ister, içkiyi Karagöz kendisi getirir, Karagöz'ü de içeri alırlar, Karagöz sarhoş olur. Bu sırada Şeyh Küşteri meydanında yangın çıkar. Tulumbacılar gelir, hem ev, hem dükkan yanar.

Kaynak – Çeşitlemeler : Yukardaki fasıl Küçük Ali'nin oyunları arasındadır. Bu oyunun bir adı da "Yangın - Bakkal"dır.

KARAGÖZ'ÜN HEKİMLİĞİ : Bu oyun Moliere'in "Zoraki Hekim" oyunundan hayal perdesine uyarlanmıştır. Karagöz evinde karısıyla kavga eder, Karagöz karısını döver, o da dışarı çıkar, Hacıvat ikisini barıştırmaya çalışır, bunun üzerine ikisi bir olup, Hacıvat'ın üzerine yürürler. Karagöz süpürge yapmak üzere funda toplamaya ormana gider. Karısı Karagöz'den öç almayı tasarlamaktadır. Bu sırada evinin kapısı çalınır, Rumelili Mestan ile Arnavut Bayram Ağa gelir. Ağalarının kızının dili tutulmuştur, hekim aramaktadırlar. Karagöz'ün karısı kocasından öç almak için Karagöz'ün iyi hekim olduğunu, ancak dövülmedikçe hekim olduğunu söylemekten kaçındığını anlatır. Rumelili ile Arnavut yolda Karagöz'e raslarlar, döverek ona hekimliğini kabul ettirdikten sonra ağalarına götürürler. Karagöz ağanın kızını dinler, uydurma bir ilaç söyler. Kız yalnız "ham, hım, hum" sesleri çıkartmaktadır. Karagöz Çelebiye raslar, o da Karagöz'e dert yanar. Kızla sevişmektedir, oysa kızın babası onu zengin birine vermek istediği için kızla bu oyunu düşünmüşlerdir. Karagöz kızı yeniden dinler, kızla konuşur, durumu bildiğini söyler, kızın dili açılır. Karagöz araya girip çiftlik ağasına yalvarır, ağa kızını Çelebiye vermeye razı olur, Karagöz'e de para verir, düğün için köçek getirilir.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Bu oyun Küçük Ali oyunları arasında olup, Dr. İlhan Başgöz ses kaydını yapmıştır.

KARAGÖZ'ÜN ŞAİRLERLE İMTİHAN OLMASI : Şiire meraklı olan Çelebi Hacıvat'tan bir şairler yarışması düzenlemesini ister. Hacıvat bu iş için Karagöz'ü salık verir. Şairleri bulması için Çelebi para verir. Muamma asılır. Karagöz deli kılığı giyinir. Önce Aşık Hasan gelir, arkadan Kayserili, Tiryaki, Bebe Ruhi, Kabakcı Arap gelir, yarışmaya katılırlar. Karagöz yarışmada saçma sapan şiirler okur, ve öteki şairleri döverek yarışmayı kazanır. Hacıvat ile paraları paylaşır.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter III (ss. 330 - 380) ; Yorgi, Mecmua-ı Hayal, cüz. 3 İst. 1325 ; Kunoş (V) Uruşma (Müşaare ss 73 - 100) ; İhsan Rahim, "Karagöz'ün Şairliği, cüz, 2 ; Mustafa Rona", Karagöz'ün aşıklığı", İst. 1944 ; ayrıca Kâtip Salih'in, Azmi Efendi'nin, Karagöz'ün Aşıklığı", "Şairler" gibi adlar taşıyan çeşitlemeleri.

KAYIK : Karagöz karısının istediklerini alamadığı için kavga eder, Hacıvat'ın karısıyla birlikte kocalarını çekiştirirler, onlar bırakıp giderler. Hacıvat ile Karagöz bir iş tutmaya karar verirler. Perdeye iskele kurulur, kayıkçı olurlar. Hacıvat Karagöz'e kayıkçılığı öğretir. Bir gemi gelir, yanaşır. Geminin sahibi Karadenizlidir. Karşı kıyıya geçmek için çeşitli müşteriler gelir. Bunlar sırayla Çelebi, Tiryaki, Türk, Arap, Yahudi, sonunda Zenne gelir. Her geçişte gemiye çarparlar. Laz kızar. Zenneyi götürürken sarhoş gelir, Zenneyi geri getirmelerini söyler, tüfeğiyle gözdağı verir, Sarhoş Zenneyi alıp gider.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter II (ss. 224 - 269), Küçük Ali, "Kağıthane Sefası, İst. 1928 ; Kâtip Cemil, Letaif -i Hayal cüz 1, 1897 (ss. 1 - 17) ; Radloff ; Azmi Efendinin "Karagöz ile Hacıvat'ın Kayıkçılığı",

KIRGINLAR YAHUT ABDAL KARDEŞLER : Çelebi ile Zenne karşılaşır, Çelebinin uşağı ortadan yok olmuştur, onu aramaktadır, sonra buluşmak üzere ayrılırlar. Çelebi Zenneyi oyun yerine götürmeye söz vermiştir. Çelebi Hacıvat'a raslar, Hacıvat bu oyunları Karagöz ile birlikte göstereceğini söyler. Karagözle önce atlı karınca oynarlar, sonra köçek havası çalınır, Hacıvat ile Karagöz kılık değiştirip dansederler, daha sonra orta oyunu oynanır, Çelebi oyunlar için Hacıvat'a para verir, Karagöz payını az bulur, Hacıvat'a vurur, Hacıvat ölür. Karagöz Hacıvat'ı karısından aldığı küpe koyar, üstüne oturur. Hacıvat'ın karısı sırayla kardeşlerini araması için "Demeli", "Dediği gibi", ve "Tavtati Kütüpati'yi gönderir, Karagöz Hacıvat'ın kardeşlerinin her birine vurarak onları da öldürür Küpe koyar. Bunun üzerine Hacıvat'ın karısı babasını araması için Hacıvat'ın oğlu Sivrikoz'u gönderir, Sivrikoz bir oyunla Karagöz'ü üzerine oturduğu küpten kaldırır. Babasının ve amcalarının küpün içinde olduklarını görür. Annesine haber verir, annesi de Tuzsuz'u gönderir. Tuzsuz küpe bakar hiç biri ölmemiştir, Sarhoş Karagözü bağışlar.

Kaynaklar – Çeşitlemeler: Ritter III, (ss. 388 - 410) ; Kâtip Salih'in, Şefik Safi'nin ve başka hayalcilerin "Hacıvat'ın Sülalesi"' "Abdal Kardeşler" gibisinden çeşitlemeleri.

KIZLAR AĞASI : Kavuklu iş aramaktadır. İki Zenne ile bir siyah cariye gelir. Bunlar kızlar ağasının ilişginleridir. Hacca gideceklerdir. Sonra zenci Kızlarağası gelir. Kavuklu'dan hoşlanır, onu yanına almak ister. Çelebi'yi kâtip alır. Ağadan alacağı olan Yahudi gelir. Ağa senedi yırtar. Hırbo, Laz, Balama, Antikacı Acem, Külhancı Kürt, Rumelili Hüsmen Ağa, Ağaya ut dersi veren Ermeni, çengiler ve taklitler gelip oynarlarken, Yeniçeri Ağası ve Bostancılar gelir. Kızlar ağası dolandırıcı olduğu için onu tutuklu olarak götürürler. Yeniçeri Ağası Pişekâr ile Kavuklu'yu bağışlar.

KUNDURACI OYUNU : Zenne gelir, Pişekârdan ev ister, Pişekâr ona bir ev bulur. Kavuklu gelir, Pişekâr onunla Kunduracılık edecektir. Çelebi gelir, Zennenin evine girer. Kavuklu durumu Pişekâr'a anlatır. Pişekâr Zennenin sevgilisi Tuzsuz Mustafa'yı çağırır, Zenne Çelebiyi kaçırtıp Tussuz'u eve

alır, Kavuklu kızar yanına Çelebi, Tiryaki, Yahudi ve daha sekiz on kişiyi alarak baskın yapacaktır. Oysa Tussuz bıçak çekince hepsi kaçarlar, Zenne de kaçar, Kavuklu artık mahallede kunduracılık yapmaktan vazgeçer.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Kunos, Das Türkische Volksschauspiel, (ss. 39 - 63)

MANDIRA : Karagöz Zenneye raslar, evlenmeye karar verirler. Karagöz Zenneyi evine gönderir. Kızın oynaşlarından Çelebi gelir, onu Mandıra'ya götürecektir, Karagöz Çelebiyi kovar. Zenne her kez "Sonrakinden başka kimse yok" der , ve gelenler bir türlü bitmez. Bu arada Hımhım, Kekeme, Yahudi, Sarhoş (Mandıradan Deli Tuzsuz) gelir. Karagöz evinden kovulur. Bunun üzerine Sarhoş'a karşı daha önce gelenleri yardıma çağırır, tam saldırıya geçeceklerken hepsi kaçıp Karagöz'ü yalnız bırakırlar. Fakat kaçarken düşürdüklerini almak için geri geldiklerinde Karagöz bunları geri vermeyip hepsini kovar.

Orta Oyunu'nda Mandıra yukardaki konudan az değişik bir biçimde gelişir. Kavuklu ağıldan Pişekâr'a kuzu armağan getirmiştir, birlikte gezintiye çıkmayı düşünmektedirler. Zenne kızını Kavuklu'ya güvenip bırakır. Kızın sevgilisi Çelebi, ve onun arkasından ya sevgili, ya da alacaklı olarak çeşitli taklitler bir bir gelirler. Bunlar Kayserili, Balama, Rumelili, Arnavut, Hırbo, İranlı, Laz, Denyo olup, gelip kızı yoklarlar. Oyunun adının Mandıra oluşunu açıklayan bir söz, oyunda Pişekâr'ın kızı kuzuya benzetmesi üzerine Kavuklu'nun kız kuzuysa, mandıranın anahtarını Pişekâr'ın alması gerektiğini söylediği yerdir. Sonunda karısını arayan Matiz gelir, Zenne kocasına kavuşur, oyun biter.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter III, (ss. 61 - 88) ; Kâtip Cemil, Letaif -i Hayal "Mahalle Baskını", cüz 3, 1897 (ss. 34 - 48) Memduh, "Karagöz'ün Evlenmesi yahut Üç Sevdalılar" ; Hayali Küçük Ali, "Mandıra Sefası", Dünya Gazetesi (25 Mayıs - 4 Haziran 1952) ; K. M. Vasıf (Okçugil)," Karagöz Güvey", İst. 1933 ; Ahmet Süleyman, "Karagöz'ün evden kovulması" İst. 1931 ; Oyunun bir adı da "Salkım İnci"dir.

MEYHANE : Perdenin Hacıvat yönüne meyhane konur. Çelebi gelir, meyhanesini kiraya vermesi için Hacıvat'a bırakır. Meyhaneci Frenk meyhaneyi kiralar, çırak da tutar. Bekri Mustafa ile Çelebi karşılıklı içmeye başlarlar. Köçekler gelip oynarlar, Kol gezildiğini haber veren çıngırak çalınınca köçekler gider. Karagöz zurna çalar. Bekri Mustafa'nın karısı ve iki çocuğu gelir, ailesine bakmadığından yakınır. Bekri Mustafa onlara da rakı verilmesini söyler. Karagöz Bekri uyurken onun rakı kadehine işer, Bekri de uyanınca bunu Karagöz'e zorla içirir. Zenne kardeşi Tuzsuz'u çağırır, o da Bekri'yi kucaklayıp evine götürür.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter III, (ss. 610 - 634) ; Georg Jacob, "Bekri Mustfa", ZDMG 53, 1899, (ss. 621 ve sonrası)

ORMAN : Karagöz'ün karısı Karagöz'ün işsizliğinden yakınır, evin önüne kahve açmasını söyler. Perdeye kahve ocağı kurulur. Hacıvat'ın kızı ile sevgilisi Çelebi ile konuşur. Tiryaki kahve ister. Ormandan zeybekler gelir. Tiryaki ile Karagöz'ü tutarlar, Karagöz'ün parası olmadığı için öldüreceklerdir. Karagöz'ün yalvarması üzerine onu da aralarına alırlar. Kahveye gelen

müşterileri düdükle zeybeklere haber verecek, onlar da gelip müşteriyi soyacaklardır. Sırayla Türk, Ermeni, Ak Arap, Yahudi gelir, ve soyulurlar. Karagöz yaptığından utanıp durumu Tuzsuza bildirir. Tuzsuz bütün arkadaşlarını çağırır. Karagöz'ün düdük çalması üzerine gelen Zeybekleri tutup götürürler.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter III, (ss. 217 - 236) ; Evliya Çelebi'de Üç Eşkiya Çelebiler adıyla geçen oyun bu olacaktır. Değişik hayalciler bu oyunun "Düdüklü Orman", "Kır Kahvesi", "Muhataralı Orman" adları altında çeşitlemelerini yapmışlardır. Azmi Efendi'nin "Karagöz'ün Eşkiyalığı" da bu oyun olmalı.

ORTAKLAR : Hacıvat bir kocakarı ve kızıyla görüşürken Karagöz kızını beğenerek evlenmek ister. Kocakarı kızını vermeye razı olur, imam ve mahalleli gelir, Karagöz evlenir, fakat bir türlü kaynanasından kurtulamaz, kaynana her gidişinden sonra geri döner. Bu sırada Karagöz'ün ilk karısı gelir, Karagöz iki kadını birbirine değişik kimliklerde tanıtır. İki kadın da Karagöz'le evli olduklarını anlayınca Karagöz'ü dövmeye başlarlar. Birinci Zenne kendi üzerine kadın aldı diye Karagöz'ü eniştesi Sarhoşa haber verir, o da Karagöz'ü cezalandıracakken sonra bağışlar.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Ritter III. (ss. 94 - 111). Orta Oyununda bu oyun "Çifte Ortaklar" diye bilinmektedir.

ÖDÜLLÜ : Yaşlı Zenne ile kızı, Pişekâr'la karşılaşırlar. Zennenin Pehlivanlığa meraklı kocası ölürken kızı Hüveyda'nın kolunu kim bükebilirse kızının ona verilmesini istemiştir. Bir yıldır herkes denemiş başaramamıştır. Başaran pehlivanın ödülü kızla evlenmek olacaktır. Pişekâr Zennelere bir ev bulur. İş arayan Kavuklu'ya da pehlivanlık yapmasını öğütler. Kavuklu kızın kolunu büker, ancak bir koşul da Kavuklu'nun sırtını yere getirecek pehlivan bulunmadığını ispat etmesidir. Pehlivanlara mektup yazılır, hepsi gelirler. Sırayla Kürt, Arnavut, Yahudi, Rumelili, Denyo, Acem, Laz, Kayserili gelir, Yahudiden başka hepsi güreşip Kavuklu'ya yenilir, Martiz güreşecekken sızar, Aslan Halil Pehlivan gelir, o da yenilir, başka pehlivan kalmadığı için Kavuklu ödülü kazanır.

Kaynaklar – Çeşitlemeler : Karagöz'de bu oyun "Pehlivanlar - Ödüllü" olarak bilinir.

PAZARCILAR : Palanga bir pazar yerini gösterir. Oyun dört kürtün dansıyla açılır. Pişekâr kürtlere pazar yerini düzeltmelerini söyler. Kavuklu iş arıyordur. Pişekâr ona sergiler verir, sermaye bulur. Pazarbaşı Kürt Hasso, leblebici Hırbo, kökçü Arap, tonbekici Acem, Yahudi, yumurta satıcısı Kayserili, Eğinli Kasap Mehmet Ali, Arnavut gelip sergilerini açarlar. İhtisap Ağası Hüseyin bey geliyor denilince herkes kaçışır. İki Zenne ve Arap bacı gelirler, Çelebi onlarla kırıştırır. Kavuklu'nun oğlu dükkanın yandığını haber verir, pazar yeri karışır, herkes dükkanını kurtarmaya çalışır. Tulumbacılar ve Karakullukçu gelir. Kavuklu'nun yangında suçu olduğunu öğrenince onu cezalandırmaya kalkarsa da Pişekâr araya girip Kavuklu'yu kurtarır.

(Sonu gelecek sayıda)

Yakında

TİYATRO ÖZEL SAYISI

Yakında

BİR KOŞMA SÖYLERİM SESSİZ

Karıncalar doğurdu çok timsah, çok yılan
Kurtulup Tanrıların ağzından
Dediler gel, diri göller ne yandadır gidelim
Dedim ki ben, gidelim yol şuradan.

Kirli birkaç meleğin esirgediği
Yıkılmış dağlar ağlıyordu yorgun argın
Eteklerinde şimdi o yıkılmış dağların
Ağılar çiçek açmıştır karadan karadan.

Sizin olsun ey eli bol kişiler ey komşular
İpler şişeler bıçaklar tabancalar
Ben vazgeçtim ölümden ve yaşamaktan
Ben vazgeçtim ilkten ortadan sonradan.

Gitmeliyim, denizlerin altında yol serin
Sırtımda tası tarağı yol kesenlerin
Çekerim en ağır ne varsa yükleyin
Nerem eksiktir o dev karıncalardan.

Mehmet Turan YARAR

FRANÇOİS MAURİAC ÜZERİNE

MARTIN JARRETT-KERR

Newman şuna inanır: Gökyüzü ve kırlar bizi etkiliyorlarsa bu onların saflığından ve temizliğindendir. Çünkü doğa insandan, bu günahkâr yaratıktan önce yaratılmış ve Âdem'in suçları ile kirlenmemiştir. Ne var ki ilk insanın yeryüzünde yaşadığı, uyumak için yattığı, bağırdığı zamandan toprağa gömüldüğü ve toprağa dönüştüğü süre içinde doğa da canlı bir varlık olmuştur. Kadın erkeğin günahının tozlarından yaratılmış, Tanrının düşüncesinde doğduğu zamanki durumuyla arasında hiç bir benzerlik olmamıştır... Biz dünyayı insan yaratılmadan önceki durumuyla düşleyemeyiz... Ben ıssız adalar ve insansız ülkeler Tanrısının başarısını, bizim eski topraklarımızın apaçık ortaya koyduğu insan kavgalarından ve acılarından dolayı kuşku ile karşılarım [1].

Biyografi hiç bir zaman edebiyatsal eleştiri değildir. Mauriac'a göre böyle olmağa da yönelmemelidir. Bir kişi; kitaplarının dışında, romancı, eleştirmen, yayımcı ve (deyebilirsek) harfleri buyruğunda kullanan kişi için neler bilmelidir? "1885 yılında doğdu, 1933 yılında Académie Française'e üye seçildi, İspanya savaşında Franko yönetimini suçladı, işgal sırasında 'Karşıkoyma hareketi' yanında yer alarak *Editions de Minuit* adlı gizli dergi için bir *Cahier Noir* yazdı. 1943 yılında İsviçre, Portekiz ve Balkan basınında yazıları yayımlandı. Kurtuluştan önce bunlardan birini General De Gaulle radyoda bütün Fransızlara okuduysa da o, savaş sonu temizliğinde sorumluluk almak istemedi [2]. Şimdi Figaro, Figaro Littéraire ve La Table Ronde dergilerinin güçlü yazarlarındandır." Bunlar iskeletçiklerdir ve bize birtakım gerçekleri söyler. Ne yapmalı, yapıtlarının gücünü, anlatımını mı vermeli ya da evini ve çocukluğunun betimlemesini mi? Onun üzerinde Landes (Bordeaux yakınlarında bataklık ve çamlık bölge) ve Landes'lıların etkilerini görebilmek için Freud benzeri araştırmalara girmek gereksizdir. Dar kafalı bir halk, sıkılmış yumruklar ve derin bağlar direngen bir bağlılık. Kökleri, toprağın o denli derinliğine sokulmuştur ki diğer köklerle karışmış, dolaşık bir durum almıştır. Bu yüzden kimliğini ortaya koyabilmek yetiştirdiği ürünle mümkün olabilir. Kimi zaman ikisi arasında bir seçme yapmak zorunluğu vardır: Kurak bir zamanda, *kurak köyler niçin ateş almaz*? diye düşünür Thérèse Desqueyroux. "Alevlerin her zaman ağaçları seçip de insanlara dokunmaması Thérèse'e adaletsizlik gibi görünüyordu" [3].

1 Journal (1952-39) s. 32.

2 Robert N. North, Le Catholicisme dans l'oeuvre de François Mauriac, 1950, s. 64-5.

3 Thérèse Desqueyrous, s. 70.

En kötü kızgınlık aynı fırtınayla gelen ve ürünü yokeden dolu gibiydi:

Piskopos yağmur duasına çıkanlara şöyle demişti: Ben kuraklıkla anlaşmayı yeğ tutarım. Toprak da bizim kadar aylarca susuz kalabilir. Asmalar, fırında bağlı kişiler gibi ayakta durabilir ve en bunaltıcı sıcakta bile Üç Çocuk Türküsünü söyleyebilirler... Yağmurun fırtınasız gelmesi ve fırtınanın dolu getirmemesi bir mucizedir... Gökyüzü ormanlarında dolaşan canavarlar, kurtlar gibi sürüler biçiminde her yönden saldırırlar. Doğudan gelen birinden kurtulsanız, güneyde keresteler ardında saklanan öbüründen kurtulamazsınız. Bazan duraksar, geri çekilecekmiş gibi yapar, geçen eylülün sekizinde öyle olmuştu, sonra birden değiştirir, çılgın ve buzlu yel dolu fırtınasını getiriverir. Bu kargaşalık içinde ağaçların bile korkuyla bağrıştıklarını duyarız [4].

İnsanların birliği üstüne duyulan en ufak kuşku sonucu dikkafalı biri doğar, güçlü köylülük ya da ağırbaşlı bir kentsoyluluk çıkar ortaya:

Ağırbaşlı bir kişinin sigorta poliçeleri önceden ve sonsuza dek ödenmiştir [5].

"Ve sonsuza"; buradaki sonsuz ya Christmas'da gece yarısı duasından önce hizmetçilerin efendileri için ayırdıkları yerleri korudukları saat 11 olarak kabul edilmiştir [6], ya da resmî bir deyimdir. Ama fırtınalı bir geçmişi anıştıran putseverliği de düşünülebilir. Söz gelişi Félicité Cazenave; ... elinin değmediğine inanmazdı. O, Landes'ı dış dünyaya yalnız kumlu patikaların bağladığı zamanda doğmuştu. "Şiddet" politikası bütün din adamlarını sürmüştü. Annesi, o evleninceye değin onu duaya götürememişti. Önceki yüzyılın başlarında Landes'lı çocukların yalnız bir tek dini vardı, o da kocaman kızgın güneşti; çamları tutuşturan güneş, hızla geçip giden, her yerde olan, yaklaşılamayan, doğduğu zaman dumanlı meşaleleri yakan güneş tek Tanrı olarak biliniyordu [7].

Öte yandan, çam korusundan kendini korumanın mekanik mırıltıları yükselir, zaman zaman hüzünlü bir yalvarış çığlığı duyulur. Mauriac, ölümünden önce dedesinin son gelişini anımsar. (Mauriac, o zaman beş yaşlarında bulunuyordu.)

Ağır ağır bir koltuğa çöktü ve aralarında kendi yakınları da olan aile fotoğraflarına baktı. "Nasıl bir mezarlık" diye iç çekti. Ertesi gün sevdiği yerlere gitti yeniden, Malagardaki arazisine, eskiden yönettiği toprakları görmeğe gitti; yemekten sonra, eskiden her akşam bir el "boston" oynadıkları arkadaşları ile buluştu. Doğa-üstü bir yaşama başlamıştı. İki arkadaşından biri olan yaşlı bir kadın, "M. Mauriac, ben akşam duasına gidiyorum, benimle gelecek misiniz?" diye sordu. Büyükbabam bütün ömrünce kiliseye karşıydı ve papazların düşmanıydı. O sıralarda biraz yumuşamış (bu biraz da annemin etkisiyle olmuştu) yine de kiliseye adımını atmış değildi. Öyleyken herkesi şaşırtarak yaşlı

4 Journal, s. 36.

5 Commencements, s. 102.

6 Ibid, s. 102.

7 Genesrix, s. 155.

kadının önerisini evetledi, duanın sonuna doğru durumu kavramış gibi göründü. Dönerken, yolda Misses Merlet'in önünde sendeledi, yıkıldı. Yatağına değin taşıdılar. Ona dua etmesi için yalvaran bir dostuna ancak şunları söyleyebildi: "Bizi kurtaran inandır". Sonra ellerini kenetledi [8].

Bu olmuş olayı anımsamak, çocukluğunun en duygulu çağında olduğundan, Mauriac'ın romanlarında (ölüm yatağı değişmeleri) önemli yer tutar. Karısı ve oğlu, Fernand uzaklarda iken ölen Numa Cazenave'ın, yaşlı Felicité Cazenave'ın kocasının ağzından "inan bizi korur" sözlerinin çıktığını belirtmediği yer yok gibidir. Gerçekten, Cazenave'ın ölüm sahneleri Mauriac'ın çocukluk anılarından alınmıştır [9].

Bir çok eleştirmen, Gabriel Gradére'in [10], hırslı ve kıskanç büyükbaba Louis'nin [11], İrène de Blénauge'ın [12], Fabrien Dézaymeries'in [13], ve yukarıda anılan ihtiyar Numa Cazenave'ın ölümlerindeki değişikliklere karşı çıkmıştır. Bu sahnelerin yanlış, yapmacık ve yaşanmamış olduğunu söyleyenler çoktur. Bunların gerçek olaylarla ilgisi bulunduğunu anımsamak ve evetlemek en doğrusudur. Eleştirmenler ancak sunuş ve teknikteki başarısızlık yüzünden bunların kandırıcı olmadığını söyleyebilirler. Ama bunlar, çoğu kez doğrudur. Bir eleştirmen, aslında bunların gerçek karşıkoyma olmadığını, bu eleştirilerdeki yargıların gerçek hayatta da bulunduğunu, bu yargıların arkasında yirminci yüzyıl Fransız edebiyatının ilk örneklerindeki "değişik melodram"a karşı kızgın (ve anlaşılmaz) bir karşıkoymanın egemen olduğunu ileri sürer.

Bu, üzerinde tartışamayacağımız bir egemenliktir. Anılar ve mektuplar onun egemenliği altında değildir; Claudel–Gide arasındaki mektuplaşmalar pek az sanatçının denediği bir çeşit iş yeri olmuştur. Bu özelliği Mauriac'ın en etkili romanlarından biri olan *Le Noeud de Vipères*'de görürüz. Bu romanda Louis'nin anı, itiraf ve otobiyografisinde şunları okuruz:

Ölümümden sonra kâğıtlarım arasında siz (anıların adandığı karısı, İsa) son isteklerimi bulacaksınız. Bunlar Marie'nin (kızı) ölümünden sonraki günlerde yazılmıştır. Aynı zamanda benim inanla ilgili sözlerimi de bulacaksınız. Bazan şu satırlar vardır: "*Ölümümde, bir papazın dualarını kabul etmek konusunda evet mi demeliyim, belleğim aydınlık kaldıkça, zayıflayan gücümden yararlanılmadıkça –fiziksel olduğu denli de belleksel– karşı koyduğum şeylerin tanınmasına izin mi vermeliyim?*" [14].

Ama bundan çok önce bu durum M. Roger Martin du Gard'ın *Jean Barois* (1913) adlı romanında da görülmüştür. Bu romanın ana konusu şuydu:

8 Commencements, s. 12.
9 Genetrix, s. 178.
10 Angels, s.
11 Le Noéud de Vipères
12 Ce Qui était Perdu
13 Le Mal
14 Le Noeud de Vipères, s. 111.

Özgür düşünen bir kişi yemini kolaylıkla bir yana itmeli mi? Mauriac, kiliseye karşı olanların bu düşüncesini yeniden ele alır, ama kâğıt üstünde bırakır, ona yeniden dönmez, sonra da unutmuş görünür.

Öyle sanılır ki Mauriac bu konuları işlemekte başkalarından daha özel nedenler görmüştü. O, aynı duygular içinde değildi. Çocukluğunda evde bir anlaşmazlık yoktu, sonraları papazların etkisi altında kalarak çokça kuruntulu oldu. Ama normal hesap verme ve haftalık itiraflar, romancıda sonradan etkili olacak bir içe kapanışı ortaya çıkarmıştı.

İlk duam yaşantıma egemen olan bir gerçek olarak kaldı. Kendimi buna hazırladığım aylarda yetkin tadıma vardım. Kıdemli papaz M. Maysonnava bana çok güzel ciltli bir kitap yollamıştı. İnsana güven veren bir kitaptı bu. Her gün günahlarıma karşı kazandığım başarıları, duaları, bu yüzden kazandığım meziyetleri imlerdim. Bu çabalamalar arasında üç gün sürekli can çekiştim. Ölüm ve sonsuzluk düşünceleri ile kendime eziyet ettim, itiraflarım ve günahlarım belirsizce açıklandı [15].

Bu, Mauriac'ın ikinci romanındaki kahramanın, Jacques'ın bir açılışıdır. Bu roman 1914 yılında yayımlanmıştı. Herkes buna yazarın bir otobiyografisi gözüyle bakıyordu. Ne olursa olsun, bu dine değgin çocukluk döneminin hep sıkıntılı olmadığını bilmeyiz.

Neden üzüntülü bir çocuktum ben? Dini neden olarak göstermek budalalık olur: din o zamanlar bana üzüntüden çok haz vermişti. Büyük şölenlerin verdiği tadımı ödemek için kendime çile çektirirdim... Dinden uzaklaşıp ona, çocukluğuma bir gölge düşünsem, bu onu iç çarpıntısıyla zenginleştirir. Din yüzünden değil de dine karşın gene de üzüntülüydüm, İsa'yı sevdiğimden, o beni avundurdu [16].

Daha sonraları Mauriac gençliğinin dinseverliğini ayıplamağa yöneldi. 1927 yılında *Les Mains Jointes*'de, ilk şiirlerini topladığı bu kitaba yazdığı önsözde şunları söylemişti:

Doğrusu bu kitapta sevmediğim şiirlerin tekniği değil onların tinidir. Bu korkak, korkutulmuş gençlik kendisine kapandı, şimdi onu tanımıyorum. O zamanki inancımı, o zamanki şiirimden çok yadsımıyorum, ama inancım şiirlerim denli değerliydi; oh, onun kolaylığı! Her şeye burnunu sokan, ayinlerden duygulanan, onlardan haz duyan bir çocuk [17]...

Bu, Mauriac'ın inancı ile hazzını bir yazar olarak gözden geçirdiği zaman ortaya çıkan bir nokta idi. Bundan sonraki yılda ondaki değişikliğin ne olduğu iyice görüldü. Katolik eleştirmenlere daha çok saygı duydu ve özel bir inanca eğilimli göründü Ama bu büyütülmemeliydi. Bunun, *Souffrances*

15 La Robe Prétexte, s. 21.

16 Commencements, s. 22-4.

17 Quoted in du Bos, s. 46.

du Chrétien'e karşı olduğunu söyleyenlere yanıt olarak *Bonheur du Chrétien*'i yazdı. Bu onun etkileyici romanlarından ayrı gazeteci deyişinde bir eleştiri kitabıydı[18]. Mr. North bu konuda şunları söyler:

İnsan onun inan bilgisine doğru büyük bir adım atmış oluyordu. Yazar çok az değişir. Yazılarında aynı acı yön vardır. Bazı konulardan çekinmese de onu inana karşı olarak görmek güçtür. Onu insanın iyiliğine karşı bir yazar olarak göremeyiz. Onun düşüncesinin en iyi yönlerini dinsel konularda yazdığı denemelerinde, gazetelerdeki yazılarında ve çoğunlukla da romanlarında buluruz[19].

Onun gençlik dinseverliğini yermesi, bir zaman sonra, yayımladığı bir bildiride değişiklik gösterir. 1951 temmuzunda, eski okulu Grand–Lebrun'daki ödül dağıtımında konuşur ve büyük bir borcu ödediğini söyler:

Çocukluk çağımızdaki ozansı günlerimiz, gerçek yaşam, büyümenin güçlükleri ve yılgı ile kirlenir. Fransız gençlerinin yaptıkları lise öğrenimini kötü bulmuyorum, üstelik bir haylı önemli buluyorum... Ama Grand–Lebrun'lu bir öğrenci, hele benim zamanımda, bozuk ve düzensiz dünyadan uzak tutulur, sıkı sıkıya korunurdu. Grand–Lebrun gibi bir katolik koleji, yüksek duvarları ardında, etkileyici bahçelerinin ağaçları altında, küçük kiliselerinin sessizliğinde, çok derin bir kuyuda toplanan çocukluğun arı suyunu saklar. Bir yazar olarak yaşamım boyunca betimlemekten vazgeçemediğim bu kuyu, bir çok yıllardan sonra da kurumamıştır[20].

Mauriac'ın genel gelişmesinde bir başka yön daha vardır. Bir romancı olarak kendi romanlarını eleştirdiğinde, başkalarına karşı sevginin azalmamasıdır, onlara karşı olmamasıdır. 1938 yılında öğünmeden şunları yazmıştı:

Kendimi bugün yaşama ve ölüme karşı yirmi yaşımdakinden daha zalim buluyorum.. Şimdi kendimi hiç düşünmeden insanları kargıladığım gençlik yıllarımın sadeliğinden çok uzaklarda buluyorum... Tanrının hepimiz üstündeki yargısının gizi, acımanın da gizidir[21].

İlkin üstüne saygı duyduğu Renan'la ilgilendi. Gide gibi bazan dümdüz, gerçek beğeniden değil de Hıristiyanlığa bağlılıktan doğan ve gelişen bir güçle yazar. Onun, D.H. Lawrence'e karşı, görünüşte sıcak ve içten hayranlığından başka neyi olabilirdi? Lawrence'e karşı anlayış göstermediği bir gerçektir. Gide, onun *Lady Chatterley's Lover* üstünde düşüncelerini beğenmemişti:

Yirmi ya da otuz yılda (Mauriac böyle başlıyordu), Lady Chatterley kır bekçisiyle ne yapacaktı? Ölünceye değin aynı işi mi yapacaklardı? Genç-

18 Bak: North, s. 63.

19 North, s. 77.

20 La Table Ronde, Ağustos 1951.

21 Journal, s. 348-50.

liklerinde kolayca yaptıkları işleri, ihtiyarladıklarında bıkkınlık duymadan sürdürebilecekler miydi? Ben bu korkunç kitabı *The Old Age of Lady Chatterley*'i (Lady Chatterley'in Yaşlılık Çağı) düşünüyorum [22].

Gide, "Bir gün en küçük bir pişmanlık duyarsam, bu gençliğimden tam olarak haz duymadığımdandır" der [23]. Ne Gide ne de Mauriac bu konuda aykırı düşündüklerini bilmiyorlardı. ("İhtiyarlar da elmalar gibi cinsel aşk duyarlar") [24]. Lawrence'in *Boy in the Bush* adlı yapıtının Fransızca çevirisine önsöz yazdığını bilmek oldukça ilginçtir [25]. Bunu günlüğünde buluruz:

Sevgili Lawrence, Catherine Mansfield ile en iyi İngiliz dostlarım! Ben İngilizceyi onlar ölünceye değin anlamadım ve sevmedim ... Lawrence'e bir gün Daniel Halévy'lerde rasladığımı söyleyebilirim ... Süzülmüş yüzünde ölümün izlerini okuduğumu anımsıyorum, gözlerime inanamadım. Acaba o mu idi?.. Düşündüğümü ona söylemek ne acı. Biz aynı çağın yazarları olduğumuz halde birbirimizden ne denli uzağız. Ve işte, sezgili Lawrence, size hayranım, üstünüze çok şey biliyorum, sizi seviyorum [26].

Öte yandan, yukarda açıklandığı gibi, Mauriac bir çok Fransız eleştirmeni gibi edebiyatsal yargılarında son kerte kişisel idi. Kuramsal olarak onun da Racine, Corneille ve başkaları denli aydınlık yazdığı doğrudur ve bunlar üstüne yapıtları ile yargıya varılmalıdır, tersine yapıtları unutulup da kendileri unutulmayan Rousseau, Voltaire, Chateaubriand gibi üstüne nasıl yargıda bulunabiliriz [27]?. Gerçekte Mauriac'ın eleştirileri *Mes Grand Hommes* "Hayatımın Yazarları" gibi adlarla toplanmıştır. Sonuç olarak biz; gerçekten ya da rastlantısal yapılan eleştirileri, böylece varılan yargıları kolayca anlarız. Ama doğrusu gerçekten yanlış yargıları da seçemediğimiz olur. Katolik yazar ve biyografyacı René Bazin [28], küçük kitabında, kendi eleştirel tekniğine göre birinci sınıf bir yazar olduğu halde, ikinci sınıf bir yazar sayılır:

Bazin kendini kitaplarının zayıf kahramanlarına karşı acımalı gösterir.. M. René Bazin, Flaubert, Maupassanst ve Zola gibi doğalcılardan daha doğalcı bir duyuşa sahiptir. Ona göre, varlığın dramı içgüdülerin çarpışmalarının sınırlanması değildi [29].

Mauriac'ın değerini ortaya çıkarmak için yapıtlarının üzerine eğilmek gerekir.

Çeviren: **Muzaffer UYGUNER**

22 Journal, s. 110.
23 Gide, Journal, c. III, s. 359.
24 Lawrence, Letters, Ed. Huxley, s. 773.
25 Jack dans la brousse'a önsöz, Lilian Brach çevirisi, 1938.
26 Jorunal, s. 152-54.
27 Journal, s. 430.
28 René Bazin (Ed. "Les Quarante", Alcan, 1931.
29 Ibid, s. 10.

YAZMAK ÜSTÜNE

HEINRICH BÖLL

Yedi yıl önce tanınmış bir derginin yayımlayıcısını ziyarete gitmiştim, bir yazı götürüyordum. Beni yanına aldıkları zaman uzattım yazıyı, bir öyküydü. Ama o şöyle bir gözatayım bile demedi, alıp masanın üzerini örten yazı yığınlarından birinin üzerine koydu, benim için bir kahve söyledi sekreterine, kendisi ise bir bardak su içerek dedi ki "Okuyacağım, daha sonra, belki de ancak bir kaç ay sonra; görüyorsunuz hani, ne denli çok şey var şurada okunacak. Ama bir soruyu karşılamak iyiliğinde bulunur musunuz? Sizden öncekilerden hiç birinin - bu sabah yedi kişiyi buldu gelenler - doyurucu olmadı verdiği cevap: Diyeceğim, nasıl oluyor bu denli çok - alay etmiyorum - bu denli çok dâhi var da, benim gibi yöneticiler bu denli az. Çıkarmakta olduğum dergiyi seviyorum, ama mecbur olsam da yine eski mesleğimde çalışsam, ölmezdim herhalde. Eskiden bir jilet fabrikasının reklam şefiydim, arada da tiyatro eleştirileri yazardım, hoşuma giderdi de onun için. Peki sizin bir mesleğiniz var mı? Varsa ne?"

— Şu sıra bir istatistik bürosunda çalışıyorum.

— Ve bu meslekten nefret ediyor, bu meslekte çalışmayı kendinize yakıştıramıyorsunuz, öyle mi?

Hayır, dedim, nefret etmiyorum, böyle bir meslekte çalışmayı kendime yakıştırmamazlık da yapmıyorum asla; öyle çok iyi değilse de, kazandığım parayla karımı ve çocuklarımı geçindirip gidiyorum.

Ama yine de iyi daktilo edilmemiş buruş buruş yazılarla sağa sola koşmadan ya da bunları postaya vermeden ve hepsi geri çevrilse bile boyuna yenilerini yazmadan duramıyorsunuz?

Evet, dedim.

Peki niçin yapıyorsunuz bunu? Karşılığını iyi düşünün, çünkü bu aynı zamanda benim birinci sorumun da karşılığı olacak.

Böyle bir soruyla asla karşılaşmamıştım şimdiye değin; dolayısıyla, yayımlayıcı öykümü okumağa koyulunca, ben de düşünmeğe başladım. Ne yapayım dedim sonunda, yazmadan edemiyorum. Yayımlayıcı yazıdan başını kaldırdı, sonra da kaşlarını kaldırıp dedi ki: Bu güzel bir söz, aynı sözü vaktiyle bir banka soyguncusundan da dinlemiştim; yargıç sormuştu kendisine neden soygunu tasarlayıp yaptığını, o da cevap vermişti: Yapmadan edemedim.

Belki haklıydı adam, dedim, ama bu benim de haklı olmamı engellemez. Yayımlayıcı sustu ve öykümü okuyup bitirdi; dört daktilo sayfası kadardı

öykü, yayımlayıcının onu okumakla geçirdiği on dakika boyunca, acaba sorduğu soruya verebileceğim daha iyi bir cevap var mı diye düşündüm hep, ama başka bir cevap bulamadım; kahvemi içiyor, bir sigara tüttürüyordum, hani öykümü benim yanımda okumasa daha çok sevinirdim. Ben tam ikinci sigarayı ateşlemiştim ki, baktım okuyup bitirdi.

Soruma verdiğiniz karşılığı beğendim, ama öykünüzü beğenmedim, dedi. Başka yok mu?

Var, dedim ve o ana kadar cebimden çıkarmadığım beş yazıdan hemen bir tanesini seçerek ona uzattım. Siz okuyana değin, ben dışarı gitsem, dedim.

Hayır hayır, dedi, burada kalın, daha iyi.

İkinci öykü öncekinden kısaydı, ancak üç daktilo sayfası tutuyordu, sigara içip bitirmeme yetecek denli bir zaman işte. "Bu öykü iyi" dedi yayımlayıcı, "O denli iyi ki, her ikisinin de aynı kişi tarafından yazıldığına inanasım gelmiyor âdeta."

Ama öyle, dedim, ikisini de ben yazdım. Aklım almıyor, dedi yayımlayıcı, pek inanılır gibi değil; birincisi savlı ve dolayısıyla dinsel saçmalamaların pek bayağı bir türü, oysa ikincisi - size yaranmam için en küçük bir neden yok hani ortada - oysa ikincisi çok güzel. Bunun nasıl olduğunu açıklar mısınız?

Açıklayamadım ve bugüne değin de bunun için açıklama bulmuş değilim.

Gerçekten de yazar, bana kalırsa, anlatılmaz güçlüklerle bir soygun tasarlayan, kahredici bir yalnızlık içinde gece vakti kasayı açan, ama içinde ne denli para, ne denli mücevher bulacağından haberi olmayan bir banka soyguncusuna benzetilebilir: Banka soyguncusu yirmi yıl tutukluluğu, sürgünü, prangayı göze alır; yazar ve şairlere gelince, başladıkları her yeni çalışmayla o zamana değin yazdıkları her şeyi tehlikeye atarlar; bu da bir çeşit kasayı boş bulmak, yakayı ele vermek ve bütün eski soygun kazançlarından olmak tehlikesidir. Elbette, *biri* olmak karakteristik özelliğidir yazarın: üslûbu, onu bütün başkalarından ayıran damgası, yani ustalık damgasıyla belli biridir; ama başkaları, yani okuyucuları ve eleştirmenleri ona bu damgayı verir vermez de asıl sınav başlar yazar için; çünkü o zaman, yazmak her zaman "yazmadan edemiyorum" olmaktan çıkar, düpedüz bir alışkanlık durumuna gelir, doğal olarak ustalık damgasıyla yürütülen bir alışkanlık. Nasıl ki usta bir banka soyguncusu ya da bir boksör için her yeni soygun, her yeni maç, bir öncekinden daha çetin ve daha tehlikeli olursa - çünkü işte bir kez saflık elden gitmiş, onun yerini bilmek almıştır - yazar için de böyle olsa gerek ve eminim: esnaf loncasının damgasını taşıyan ustalık diploması kitaplıklarında asılı olduğu halde, çokları için böyledir bu. Bir sanatçı için çok çeşitli olanaklar varsa da, şu bir olanak onun için asla söz konusu olamaz: Emeklilik. Ve paydos sözünün, bu hani kıskançlık nedeni olmaya yaraşık yüce

BULUTSUZ

Ağlaç sonbaharımda
Bir mavi serinlik elleriniz
Mutluluğun uzak ormanlarından
En ceylan uysallıkla geldiniz

Çıkmaz sokağımda ayak sesleriniz
Ay ışığıdır bulutsuz
Papatya gülüşlerinizde
Şarkılar Hüzzamsız çalgılar utsuz

Irmağınız dolandıkça çöllerimde
Küçüldü hüznün huysuz atları
Bulutsuz yeşillere serdiniz
Yorgun ışıklı kanatları

Rüzgârınız değdi kuytularıma
Yasak seviler olumlu sıcak
Telâşsız gür dallarımızda
Fırtına kuşları susacak

İlhan GEÇER

---

ve insancıl sözü tanımaz yazar; meğer ki, sürekli ya da belli bir zaman için "sanatının sonuna" gelmiş ve bu gerçeği de kabule karar vermiş olmasın; o zaman da işte sanatçı olmaktan çıkacaktır ki, böyle bir şeyi de tasarlayamam. Usumdan çıktığı için adını veremeyeceğim bir yazarın bir kitap eleştirisini okumuştum: *Biraz* gebelik diye bir şey olmaz. Ve bana kalırsa, bunun gibi, hangi meslekte bulunulursa bulunulsun *biraz* sanatçı da olunamaz.

Yapamadan edemedim, güzel bir söz, ama ben "neden yazıyorum?" sorusuna şimdiye değin şu karşılıktan daha iyisini bulamadım: Sanat, gerek yaratıcıları ve gerekse alıcıları için, hayata sahip olmayı ve hayatı korumayı sağlayan olanaklardan biridir. Doğum, ölüm ve ikisi arasında bulunan her şey gibi sanat da alışkanlığa dönüşemez pek. Elbette, hayatı alışkanlık haline getirmiş insanlar vardır; ne var ki, onlar artık yaşamaktan çıkmıştır. Yalnız alşıkanlıktan yazıp çizen sanatçılar, ustalar da vardır, ama -kendilerine ve başkalarına itiraftan kaçınsalar da - sanatçı olmaktan uzaklaşmışlardır artık. İnsan kötü bir şey yazınca değil, bütün tehlikelerden sakınmağa başladığı anda sanatçı olmaktan çıkar.

Çeviren: **Kâmuran ŞİPAL**

DUVARCILAR

(Oyun)

RAİK ALNIAÇIK

KİŞİLER

I. İŞÇİ
II. İŞÇİ
I. TAŞIYICI
II. TAŞIYICI

DEKOR

Oyun yerinin çoğunu kaplayan taştan kara duvar. Duvarın toprakla birleşen yerleri yosun tutmuştur. Dibinde kirlenmiş tozlanmış bir çıkın vardır. Işık duvarı yalayıp oyunculara ulaşır. Zar zor ulaşır.

1.

(İhtiyar iki işçi hem çalışır hem de konuşurlar)

II. – Bugün günlerden ne?
I. – Pazartesi
II. – Desene daha altı günümüz var.
I. – Neye?
II. – Neye olacak, pazara...
I. – Pazar.. *(Düşünerek)* Pazar, pazar..
II. – Pazar canım işte.
I. – Pazar ha?.. *(Sezinleyerek)* Evet pazar!...
II. – *(Çalışırken birden durur, arkadaşına ters ters bakar)*. Bana bak.
I. – *(Kendi havasında: aranır.)* Düzeç nerede? Düzeci nereye koydun?
II. – *(Kızgın)* Boş ver düzece. Son günü soruyorum sana. Dün de sordum, gene pazartesi dedin. Dalga mı geçiyorsun benimle?..
I. – *(Sevinerek)* İyi ki kayboldu.
II. – *(Ensesinden yakalar, kulağına)* Bu–gün–gün–ler–den–ne?..
I. – Ha.. ha.. Pazartesi.
II. – Peki dün günlerden neydi?..
I. – Pazartesi.
II. – Peki peki, gene başlamayalım. *(Duvarı örmeye koyulurlar. Ayak sesleri gelir, iki taşıyıcı eş adımlarla ellerinde bir inşaatçı tezgeresiyle taş getirir, birer kukla gibi hareket ederek taşları bırakır giderler. İkinci işçi kızarak geliş ve gidişlerini taklid eder, bir şey anlamadığını belirten bir hareket yapar)* Öndeki yeni gelmiş galiba?..
I. – Hayır arkadaki, öndeki dün de vardı.
II. – Seninle başa çıkılmaz, dediğin gibi olsun. *(Sıkıntıyla)* Paydos düdüğü çalmadı hâlâ.
I. – Ne o.. Tükendin bakıyorum.
II. – Biraz kestirsek ne dersin?.
I. – *(Korkuyla)* Delirdin mi?
II. – Ölüm yok ya ucunda. N'par sanki?.
I. – Çene çalmamıza bile kızıyor, kaldı ki?..
II. – Doğru, bak gene bakıyor buraya. *(İkisi de eş hareketlerle eğilir, kalkarlar, taş alır sıvar, taş alır sıvarlar)* Kesiliyorum be kardeşim.
II. – Yürümüyor işte. Eee. Ölecek değiliz ya!.
I. – Gayret gayret..
II. – Küçükken isterdim ki..
I. – Oho, biz neler istemedik ki?..
II. – Bak ben, başkan olayım isterdim hep. *(Özlemli içini çekerek)* Başkan.. neyse, neyse.. Ya sen?.
I. – Ben *(Düşünür, birden)* Ben yemişçi. Eğer bir yemişçi olsaydım yemişleri hem yer hem satardım. *(Büyük bir özlemle)* Ah.. Hele bir düşün Işıl ışıl yemyeşil...
II. – *(Alaylı güler)* Aptalmışsın..
I. – Neden?..
II. – Eğer başkan olmak isteseydin her şeye sahip olabilirdin.
I. – *(Kendi havasında duygulu)* Bir gün ama hangi gün bilmiyorum, bir gün işte.. Bayramdı. Hep mutluydu yemişçiler. Bende istedim ye-

miş almak, aldım. Yemişçi para istedi. Para? diye sordum adama– Yüzüme baktı, para canım dedi.. Sonra önüme yuvarlak birşeyler sürdü.. bunu alırsın bunu da verirsin, varsa al yoksa git dedi.. git, burayı gösterdi. Taş koyar para alırsın. Sonra yemişte alırsın, dedi. Duvarcı olmaktansa yemişçi olmayı isterdim. *(Başını önüne eğer, üzülmüştür).*

II. – Eee. Hani ya yemişler?.

I. – Şu yüce uğraş bitsin alacağım.

II. – İyi *(Çalışırlar)* iyi, iyi..

I. – *(Sevinçle)* Bak ben yemiş alabileceğim. Yaa.. Ama sen.. Sen duvarcısın başkan olamayacaksın N'aber?..

II. – *(Dalgın)* Öyle.. *(Sonra hayretle arkadaşına döner bakar)* Öyle hakkın var.

I. – Bırakmak istemiyor musun uğraşını? Belki giderek başkan olabilirsin.

II. – *(Dalgın)* Hı..?.

I. – *(Anlatarak)* Belki giderek başkan olabilirsin dedim.

II. – Yo, yo.. Uğraşımı alırken bazı kâğıtlar imzaladım. Bırakamam burasını.

I. – Sahi. Unuttum. O kâğıtlarda ne yazıyordu?

II. – *(Hatırlamaya çalışarak)* Duvar bitmeden ayrılmak "Cezayı müstelzimdir" yazıyordu; ayrılamayız ki...

I. – Peki ya ölsek?..

II. – Ölmek, Kaçamak ha? Gözüaçık seni...

I. – *(Başını kaldırır duvara bakar, duvar büyür. Adam düşecek gibi olur)* Öf be ne duvar. Kaç insan çalışıyor dersin?..

II. – *(Alaylı)* Herhalde ikimiz değiliz. Baksana *(İleriyi gösterir)* arı kovanı gibi.

I. – *(Hatırlayarak)* Haa.. Demin pazar mazar diye bir laf ediyordun.

II. – *(Özlemle içini çeker)* Pazarı iple çekiyorum.

I. – Pazarı mı?.

II. – *(Tek düze dalgın)* Anam söz kesmiş kızın babası ile– Pazara nişan nikâh.. Pazara evlenmek.

I. – N'olacak evlenince yani?.

II. – Evlenmek.. Eh evlenilir işte de; kızın babası– Esinlemeyi bırakıp çalışsın..

I. – *(Arkadaşının öyküsünü çok dinlemiştir gerisini o devam eder)* Para kazansın, kızımı da alsın demiş– Ben de başkan olmayı bırakıp duvarcı oldum. *(Alayla güler)* Duvar yapıyorum, başkan olamayacağım ama.. Ehh bakarsın biz de..

II. – *(Sıkılmıştır keser)* Bırak da ben söyleyeyim.

I. – *(Yatıştırarak)* İyi yapmışsın iyi. Çalışmak güzel. İnsan çalıştıkça güçleniyor. *(Duvarı gösterir)* Ama körolası bitmemek için direniyor.

II. – Daha neler, ben geldiğimde taa neredeydik. Bak nereye geldik. *(Eliyle belli bir yeri işaretler)* Çekil bakayım ordan, bak ne kadar olmuş.

I. – Güzel güzel, fakat diğer bölüme ulaşmak için nice işimiz var onu hiç hesaplamadın mı?

II. – *(Kırgın)* Umudumu kesme. *(Dalgın)* Yoksa başkan mı olsaydım? *(Kendine gelir)* Seni tanıdığım günden beri hep umudumu kırarsın.

I. – Sahi, beni ne zaman tanıdın?.

II. – *(Sevinçli)* Buraya ilk geldiğimde. O sendin değil mi? Du bakim yüzüne.. Hiç bir iz yok yüzünde. Tanıdığım gibisin.

I. – Ne gibi?

II. – Yani o kadar zaman geçti de, yüzünde çizgiler aradım ama sesin değişti, inceldi.. Sonra *(Gülerek aşağıdan alır)* hareketlerin de ağırlaştı, komikleştin sanki. Ama ben.. Ben değişmedim.

I. – *(İçten, candan güler)* Gönül okşamak diye buna derler ha?..

II. – Ne güzel gülüyorsun. *(Hayretle)* Gülüşünü unutmuşum. *(Değişir)* Gelişimi dün gibi hatırlıyorum.

I. – Ben duvara dayanmış, karşı bölüme ulaşmayı düşlüyordum. *(Dediklerini yapar)* Birden sesini...

II. – *(Duvarın dibindeki unutulmuş çıkını kapar ve sanki yeni geliyormuş gibi sahneye girer)* Merhaba.. *(Canlı, taptaze bir genç, pırıl pırıldır).*

I. – *(Değişimi farketmez, kımıldamaksızın sözüne devam eder)* Duydum... *(Sonra geriye döner, oda canlı, taptaze bir genç gibi pırıl pırıldır)* Merhaba...

II. – *(Sıhhatli, canlıdır, neşeyle birinci işçinin elini sıkar)* Seninle çalışacakmışım...

I. – Yeni misin?

II. – *(İnançlı)* Buraya gelip çalışmak gücünde olduğuma göre yeniyim tabii..

I. – *(Bir an)* Bazan şantiye aralarında değişiklik yapılır da, onun sordum. Neşene bakılırsa gerçekten yenisin.

II. – İki gün evvel sözlümün babası buldu burasını. İki resim verdim. Yaşımı söyledim,

kâğıtları imzaladım. Pazartesiye başla dediler İşte ben de geldim. Çalışacağım.

I. – Geldiğine göre bugün pazartesi. *(Mırıldanır)* Güzeldir, severim pazartesiyi.

II. – *(Bilgiçlikle)* Tanrı bile ilk pazartesiyi yarattı kullarına.

I. – Bilgilisin.

II. – *(Alçak gönüllülükle)* Yoo.. Ama kafa yordum biraz. Başkan olmak istiyordum. Sözlüm istemedi. Para istiyormuş benden. Ben de duvarcı oldum. Beni donatması için para gerek demiş babasına

I. – Kadınlar öyleymiş, bazan duyardım anamdan. *(İlgiyle)* Çıkınında ne var?.

II. – *(Elindeki çıkına bakarak güler)* Şeyy. Çıkın mı?.. Tıkınacak şeyler galiba. Sözlüm birşeyler koymuş olmalı. Duvarcılık ağır iştir dedi, babası. Yemeli, dedi.

I. – Yemiş var mı içinde? *(Kuşkulu)* Hı.. Yemiş..

II. – *(Güler)* Bakmadım içine, bilmem.. İstersen.

I. – Sağolasın *(Etrafına bakınır)* Şimdi çalışalım. Paydosta.. Oraya duvarın dibine koy.

II. – Olur. Fakat duvarımız diyelim.

I. – *(Bakışlar)* Öyle ya. *(İkisi de güler)* Duvarımız.

IveII.– Duvarımız.

II. – *(Çıkını koyarken duvara bir göz atar)* Vay anasını!.

I. – Niye sarardın?..

II. – Korkunç.

I. – Ne?..

II. – Duvar. Bu hale gelene dek kimler çalıştı acaba?.

I. – Bilmem. Ben geldiğimde de böyle görkemliydi. *(Az önce gördükleri yeri gösterir)* Ben de geldiğimden bu yana buncacık yaptım.

II. – Sen de yenisin öyleyse.

I. – Pek yeni sayılmam.

II. – *(Güçlü)* Duvarı bitirip gideceğim.

I. – *(Öğreterek)* Harcı yerleştirip kesersin. Üzerine taşı koyduktan sonra artan sıvayı malanla alırsın. *(Aranır)* Düzeç nerede? *(Kızar)* Nalet şey, şimdi buralardaydı. *(Düzeç çıkının altında kalmıştır, bilmezler)* Her neyse, düzeçle duvarın düzgün örülüp örülmediğini izlersin. Tamam mı?..

II. – Öğrendim, kolaymış *(Gördüğünü yapar)*

I. – *(Güler)* Yoo..yoo. Öylesine kolay değil. Bazan taşına da çattın mı epeyce terlersin. Sıvacılık kolay bir uğraş değildir.

II. – Peki, peki...

I. – Bu böyledir *(Çalışırlar, konuşma kesilmiştir. Arkada harç yapan makinanın gürültüsü gelir ve sahneyi kaplar. Sonra kaybolur. Daha doğrusu alışılır)* Ne gürültü! Eskiden insanlar yapardı bunu, şimdi makine yapıyor. İyi, iyi ama kafa kalmıyor. *(Taşıyıcılar girer. Yine kukla gibi alıştıkları şeyi yapar, taşları ve harcı bırakıp çıkarlar)*

II. – Bunlar kim? *(Gidişlerini seyreder)* Konuşmazlar mı hiç?..

I. – Kimler?..

II. – Bu gelip giden iki kişi.

I. – Öyledir onlar. Konuştuklarını işittim.. Ama son günlerde vakitleri yok galiba, boyna taşıyorlar. Patron sıkıştırıyor olmalı. Duvarın bitmesi gerekmiş.

II. – *(Arkadaşını seyrederek)* Sevdim seni. İyi adamsın.

I. – Sağol.

II. – *(İnanç ve güvenle)* Artık geleceğe umutla bakabilirim.

I. – O neden?..

II. – Sağlam bir uğraşım var. Onu geçindirebilecek kadar param da olacak. Sözlümü yani.

I. – Güçlüsün, başarırsın.

II. – Başaracağım.

I. – Sevinçlisin de...

II. – Artık uğraşdaşımsın benim. Pazara düğünüm var. Beklerim. Şöyle kendine çeki düzen ver de gel olur mu? Hani en yeni giysilerinle. Bakarsın hoşuna giden bir kız çıkar karşına. *(Çapkınca bir göz atar)* Kızları tanırım ben. Aram iyiydi onlarla. *(Dalgın)* Sözlümün yüzünü hatırladım. Tıpkı diğerleri gibi. *(Güler)* Oyun bilir misin? Şu yeni oyunlardan...

I. – Sevinçli adamsın be. Geldiğine iyi ettin. Sevdim seni –Sevdim be..

II. – Ellerini çırp benim gibi yap hadi..

I. – Yo.. yo olmaz, utanırım.

II. – Darılırım hadi..

I. – *(Razı olmuşken durur ilgiyle)* Düğününde yemiş olacak mı?

II. – En iyisi. Hadi, hadi durma çırp ellerini bak benim gibi. *(Karşılıklı oynamaya başlarlar, ikinci ustaca onu taklit eder. Yaptıkları, oyundan çok, belli bir uyumda çırpınmaya benzer. Yavaş yavaş ikisi de yorulmaya, solumaya başlarlar. Gittikçe ihtiyarlaşırlar.*

Oyunun başındaki kişiler olmuşlardır. Bu değişim onları ürkütür, soluk alıp vermeden başka bir şey duyulmaz, Korkarlar, korkarak birbirlerine bakışırlar)

I. – *(Gerçeği kabul eder)* Bak bir de kendini beğenip, değişmediğini söylüyordun. İlk geldiğinde bu oyunu öksürmeden tıksırmadan, solumadan oynamıştın. Şimdi şu haline bak. *(Kıs kıs güler)*

II. – *(Hayretle)* Korkunç, korkunç.. *(Fısıltıyla)* Bu gün günlerden ne?

I. – Ama çok soruyorsun günleri. Az önce söyledim ya, Pazartesi *(Heceler)* Pa–zar-te–si.

II. – Bak gene gözlüyor patron. Çalışalım.

I. – Hu? hu.. Düzeç nerede. Bir türlü bulamıyorum.

II. – Bir ara gördüm onu, ama ne zaman kestiremiyorum. *(Taşıyıcılar gelir, taşları bırakıp giderler)*

I. – *(Kızgın)* Ne de onurlular. *(Taklitlerini yapar)*

II. – Gene konuşmadılar? *(Durur, dalar, sonra)* Taşınacak ne çok taş varmış. *(Taş yığınının başına gider)* Çaresiz taşlar. *(Duvara koşar kucaklamak yıkmak ister.)* Hadi, hadi. *(Döner, onu korkarak seyreden arkadaşına gider, sarılır. İki adam yüce duvarın dibinde nokta gibi kalırlar)*

I. – Dayanalım.

II. – Dayanalım.

I. – Gel *(Sahnenin ucuna gider. Duvara korkuyla bakarlar. O sırada harç makinesinin gürültüsü artar, yükselir, yükselir. İşçiler kulaklarını tıkarlar; kafalarını, sesi duymamak için sokacak yer ararlar. O kadar çaresizdirler ki gittikçe komikleşirler)*

IveII.– Yeter, yeter.. *(Yere düşerler, birden ses kesilir. Yattıkları yerden başlarını kaldırıp etrafı dinlerler. Sesleri kısılmıştır. Fısıltıyla)*

II. – Duvara bak duvara...

I. – Yalnız yapayalnız bir duvar...

II. – *(Yayındaki çıkına gözü ilişir)* Birşeyler yer misin?

I. – Vakit geldi mi?

II. – Yoo..

I. – Ama...

II. – Gelmese de ne zararı var. *(Etrafına bakınır)*

I. – Al onu, gel yanıma *(Buluşurlar)* Dur açma, ordaki ne?

II. – Hangisi?..

I. – Orda, duvarın dibinde.

II. – Düzeç.. Tamam. Ne zamandır, ne zamandır diye kafa patlattım. İlk geldiğimde oradaydı.

I. – *(Sevinçle)* Düzecim. *(Gider alır ve döner)* Kaybolmuş sanıyordum.

II. – Bırak onu. Kaybolmuş bir düzeçten ne hayır gelir, açıyorum.

I. – *(İlgiyle)* Aç... aç..

I.ve II. – *(Hayretle geri çekilirler)...?.*

I. – Hani ? Hiç bir şey yok..

II. – Bir şeylerin olması gerekiyordu.

I. – Aldattın beni.

II. – İnan ki değil. Asıl onlar, onlar aldattı beni. *(Hatırlayarak)* Duvarcılık ağır iştir, güçlü olman gerekli. İçinde yararlı şeyler var, al demişti. *(Kinle)* Görüşürüz, az kaldı!

I. – Neye yarar?

II. – Halbuki neler ummuştum.

I. – Düzecim

II. – *(Dalgın)* Neye yarar?

I. – Bir şeyler duyuyor musun?.

II. – *(Dinletir)* Yoo..

I. – Ses yok.

II. – Ya taşıyıcılar.. onlar?.

I. – Belki..

II. – Belki bu sessizlik?..

I. – Bir çığlık gibi...

II. – Yok olup gidişin sessizliği

I. – Hayır.

II. – Acaba..?.

I. – Hayır, hayır..

II. – Bugün günlerden ne?...

I. – Pazarte...

II. – Pazar

I. – Ertesi

II. – Paz.

I. – Esi..

II. – Pa.

I. – Tesi.

II. – Zar

I. – Si

II. – Te

I. – Si

II. – Si

IveII. – Tıssss... *(Patlamış bir lastik gibi ikisi de sönerler; Gözleri fırlayacakmış gibi açılır. Sonra yavaş yavaş oldukları yere kıvrılarak kalırlar. Onları aydınlatan ışık tükenmiştir. Taşıyıcılar gelir, üzerlerine taş yığar ve giderler.)*

ALDIRMA !

Denizdir bu
Kumu da
Çakılı da bulunur...
Sen
Koy yapıtını ortaya ;
Onu süsleyen inci de
Süsleyicisi de
Onun koynunda durur...

S. Salih TÜZÜN

A D I M

Bana acıyı öğret, dedim sana
Bana bir gül verdin.
Bahçelerde erik vardı. Gösterirdin.
Giderdim.

Sonra sigaradan konuşamaz olurduk.
Hep öyle olurdu . Ne zaman ki bir gül
Kanamaya durduğunda
Hep içden ağlardı.

Sonra güz gelir severdik.
Ve sevdiğimiz ölürdü bir kış günü
Unutur unutmaz
İnerdik kahvelere.

Hep şekersiz içerlerdi.
Kalın, esrar dolu, sarı ve sıska
Önlükleri pisti, üstelik kokardı.
Uzatırlardı. Silerdik.

Bir gün yine güz tuttu
Sol yanımdaydı. Unutamıyordum.
Unutmak istesem içerdim.
Giderdi.

Ama şimdi nerden hatırladım.
Nereden gelmişti. İşi neydi.
Bu sessizliğin uluduğu yerde
Uzatsam ellerimi. Severdi.

Susuyorum. Konuşmak gereksizdir bilirsin.
Bir nokta koymalı ortaya.
Bir göz atmalı.
Gitmeli.

Erdal CEYHAN

ATATÜRK İÇİN YAYINLAR

Derleyen : SAMİ N. ÖZERDİM

(*Türk Dili*'nin 170. sayısında (Kasım 1965), geçen bir yılın Atatürk konulu yayımlarının ilk bölümünü verdik. Aşağıdaki bibliyografya ile 1965 yılı Atatürk yayınlarının, kasım ayı içinde çıkmış olanlarını, birkaç unutulmuş kitabı tanıtarak geçen yılı kapatmış olacağız.)

ATATÜRK'ÜN HATIRALARI. 1914–1919. Yayınlayan: Falih Rıfkı Atay. Ankara 1965, Türkiye İş Bankası. 125 s. Metin dışında bir fotoğraf 15 Lira "Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları"

F.R. Atay, Önsözünde bu anıların nasıl yazıldığını anlatıyor:

Ankara'da Hâkimiyeti Milliye gazetesinde birlikte çalıştıkları, aynı zamanda İstanbul'da Milliyet gazetesini çıkaran Siirt milletvekili Mahmut (Soydan) ile Atatürk'ün anılarını saptamayı kararlaştırmışlar, Atatürk'ün de iznini almışlardır. F.R. Atay, her akşam Atatürk'ten dinlediklerini yazar, bir gece sonra da yazdıklarını kendisine okur, gereken düzeltmeleri yaptıktan sonra yayınlar. Anılar, 1914'te Mustafa Kemal'in Sofya ataşemilteri olduğu günlerden 1926 yılına değin sürecektir. Ancak, yayın Hindenburg'un yakınması dolayısıyla yarıda kesilmiştir. Notların yarısı Atay'da kalmıştır. Atay, kendisinde kalan notları ekleyerek, bu arada ilk yayınlandığında metne girmeyen kimi adları da açıklayarak anıları yeniden Dünya gazetesinde (15 Ağustos– 2 Ekim 1965) yayınlamıştı. Bu kitap, o tefrikanın kitabıdır.

Atatürk'ün anıları 1919 mayısının 19'una değin geliyor. Bundan sonrası büyük Nutuk'ta okunmaktadır.

Anılar şu bölümlere ayrılmıştır:

1914 ; Ordu ; Uyarma ; Başkaldırma ; Eski bir hâtıra ; İstanbul'a dönüş ; Almanya'ya gidiş ; Büyük bozgun ; Kara günler ; İstanbul'a dönüş ; Hazırlanış ; Ayrılma günleri ; Son görüşmeler ; Padişah'la son buluşma.

Kitap iyi kâğıda, Atatürk'ün yazdıklarına yakışır bir özenle basılmıştır.

Not: Bu anılar Hâkimiyeti Milliye ile Milliyet'te 14 mart– 12 nisan 1926 günleri arasında yayınlanmış (13 mart'ta F.R. Atay ile M. Soydan'ın birleşik sunu yazısı vardır) ; öteki gazeteler de anıları aktarmışlardır. 1928'de ilk basımı yapılan, sonradan Türk harfleriyle de iki kez basılan "Türkün Altın Kitabı. Gazi'nin Hayatı" adlı kitaba da alınan bu anıları, 1965'te Sel Yayınları'nın "Atatürk Kütüphanesi" dizisinde, yine F.R. Atay, "Atatürk'ün Bana Anlattıkları" adını verdiği bir kitapla yayınlamıştı.

ATATÜRKÇÜLÜK NEDİR? Hazırlayan: Yaşar Nabi. Yeni eklemelerle ikinci basım. İstanbul 1965 Varlık Yayınevi. 269 S. resimli. 5 lira. "Faydalı Kitaplar: 29"

1963'te Atatürk'ün ölümünün yirmibeşinci yıldönümü dolayısıyla yayınlanmış olan bu kitapta, salt bu kitap için yazılmış yazılarla, daha önce yayınlanmış yazılardan seçmeler alınmıştı. Tümü ile, Atatürkçülüğün türlü kalemlerden bir açıklamasını veren kitapta şu yazılar var:

Y.N.: Önsöz ; F.R. ATAY: Cumhuriyet ; Y.K. Karaosmanoğlu : Atatürk'ün gerçek siması ; H. Â. Yücel : Uyumayan Atatürk ; Attilâ İlhan : Mustafa Kemal'in devrimcilik tutumu üzerine ; M. Çetin Özek : Devrim için lâyiklik ; Prof. Dr. İ. Giritli : Devrim ve Atatürk ; Prof. E.Z. Karal :

Atatürk, siyaset ahlâkı ve siyasî partiler ; Prof. Dr. Âfetinan : Atatürk ve Cumhuriyet İdaresi ; M. Ş. Koç : Atatürk'ün eğitim felsefesi ; Ç. Altan : Kuvayi milliye ruhu halkçılık esasına dayanıyordu ; M. Balaban : Atatürk'ün gücü ; Dr. M. Hacıhasanoğlu : Düşünür Atatürk ; Prof. Y. Abadan : Atatürk ve ilkeleri ; Z. Müezzinoğlu : Atatürk, plan ve program ; Ş.S. Aydemir : Atatürk'ün devrimi ; V.N. Tör : Atatürk'ün yalnızlığı ; Prof. C. Tanyol : Atatürk ilkeleri ; B. Ecevit : Atatürk ve Doktrin ; Prof. B. Savcı : Atatürk'te çok parti sistemi ; Prof. R. Kaynar : Atatürkçülük ve din adamı ; Prof. Dr. T. Feyzioğlu : Devlet adamı Atatürk ; Prof. Dr. T.Z. Tunaya : İdeolojik ihtilâl ; Prof. H. Bayur : Atatürk üzerine birkaç düşünce ; Prof. Dr. S. Batu : Büyük Atatürk'e övgü ; Dr. C.A. Kansu : Dondurulamayan Atatürk ; S. N. Özerdim : Atatürkçülüğün bugünü ve yarını ; M.C. Anday : Atatürk'ü yorumlamak ; İ. Akay : Atatürk ve İktisat düşüncesi ; T. Yücel : Atatürkçülük ; Y.N. Nayır : Atatürkçülük nedir? Prof. Dr. Suat Sinanoğlu : Türk inkılâbının üniversel değeri ; Ord. Prof. Dr. Ş. A. Kansu : Atatürk ve hürriyet ; Prof. N. Erim : Atatürk'ün en büyük devrimi : Aklın diktatörlüğü ; Doç. Dr. N. Abadan : Atatürk ve kadın devrimi ; Ö.A. Aksoy : Atatürk'ün dil anlayışı ; Prof. Dr. F. Armaoğlu : Atatürk'ün dış politika anlayışı.

Son altı yazı, 1963 kasımında Cumhuriyet'te çıkan yazılar arasından seçilerek eklenmiştir.

ATATÜRK İLKELERİ VE KALKINMA. Yazan : Prof. Dr. Mümtaz Turhan. İstanbul 1965, Şehir Matbaası. Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik. 144 S. 5 lira.

İçindekiler :

I. kısım : Atatürk ilkeleri. S. : 5–59 (Giriş–Millet olma ve millî bir kültüre kavuşma bakımından milliyetçilik ve Atatürk–Millî kültür ve halkçılık–Cumhuriyet ilkesi ve millet olma ideali–Lâyiklik mefhumunun şümul ve muhtevası–İnkılâpçılık ve millî kültür–Atatürk'e göre devletçilik); İlim hakkında; İlmin rakipleri; Üç zihniyet ; Üniversite. II. Kısım : Hangi yol; Türkiye'nin gerçekleri ; Plan ve teşkilâtı ; Demokrasinin ilk şartı ; Hürriyete karşı eşitlik ; İlericilik ve gericilik ; Gerilik ve gericilik ; İki büyük tehlike. III. kısım : Yeni bir devrin eşiğinde ; Ölçü ve kıymet; Türkiye'nin ana davaları ; Müesseselerin ıslahı; Umumî bir içtimaî kalkınma planı.

ATATÜRK'ÜN SOSYAL GÖRÜŞLERİ. Yazan: Çetin Altan. 2. basım. İstanbul 1965, Dönem Yayınları. 91 S. 4 lira. "Dönem Yayınları : 5. İnceleme Dizisi : 2"

Bu kitabın ilk basımı da 1965'te yapılmıştır. Kasım 1964 sayımızda bu kitaptan söz açılmıştır. Ancak, bu ikinci basımda, Doktrin yönünü ortaya koymak lâzım" bölümünün içine ; Atatürk'ün, komünizm aleyhindeki elyazısı tümcesi üzerine İsveç Devlet kriminoloji Enstitüsü'nün verdiği rapor da katılmıştır (S. 58–60).

TEKİRDAĞDA ATATÜRK. Anılar, Belgeler, Fotoğraflar. Yazan: Aydın Oy. İstanbul 1965, Ekin Basımevi. (Yazarın adresi: Sanat Enstitüsü Edebiyat Öğretmeni, Tekirdağ). 48 S.+16 resim. 3 lira.

İçindekiler : 19. Tümen'in kuruluşu–Mustafa Kemal Tekirdağ'da. Kurtuluş Savaşı yıllarında Atatürk ve Tekirdağ. Harf Devrimi yıllarında Atatürk Tekirdağ'da. Atatürk'ün Muratlı gezisi. Trakya Manevraları–Atatürk Tekirdağ'da. Atatürk'ün ölümü karşısında Tekirdağ. Tekirdağ'da Atatürk'ün adını taşıyan yapılar ve adına dikilmiş anıtlar. Bibliyografya, Dizin, Sözlük, Belgeler.

(*Türk Dili*'nin Kasım 1965 sayısında Cahit Öztelli'nin bu kitap üzerine bir yazısı vardır.)

TEK ADAM. Mustafa Kemal. I. cilt : 1881–1919. Yazan : Şevket Süreyya Aydemir. 2. basım. İstanbul 1965, Remzi kitabevi 415 S. 15 lira.

Birinci cildin ilk basımı 1963'te yapılmıştı. İkinci cilt : 1964, Üçüncü cilt : 1965.

ANILARIYLA ATATÜRK. Hazırlayan : İsmet Kür. 1965 Kür Yayınları–P.K. 588 İstanbul. 80 S. resimli 5 lira.

Kitapta, 24 anı ve anekdot bir araya getirilmiştir.

ATAMIN GÜNLERİNDE. Yazan: M. Ziya Ünsel. Bursa 1965, Işık Yayınları (Baskı: İstanbul). 80 S. Resimli. 250 kuruş.

Atatürk'ün yaşamından ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bu yana Türkiye'nin tarihinden bilgiler veren bu küçük kitap yirmi altı yazıdan meydana gelmiştir.

ATATÜRK ŞİİRLERİ ANTOLOJİSİ. Hazırlayan : Dr. Hüseyin Karakan. İlâveli beşinci basım. İstanbul 1965, Kültür Kitabevi. 126 S. 350 kuruş.

Kitapta H. Karakan'ın önsözü, Atatürk'ün –biri çeviri– iki şiiri ; altmış ozanın seçme şiirleri –ve biyografyaları– yer almıştır.

Kitabın ilk basımı 1955'te yapılmıştı.

ATATÜRK'ÜN IŞIĞI. Destan. Çok sesli söyleşi. Ozanı: Halil Kocagöz. İzmit 1965, Kovan Kitabevi. 60 S. 150 kuruş.

"Bu çok sesli söyleşi 1963 yılının Kasım ayında yarım saat süreyle İzmir Radyosunda okunmuştur". Destanın bölümleri : 1. Yeniden doğuş sayrı ülkeme, 2. Varalım görelim durumunu memleketin. 3. Geldi halkımın arasına karıştı. 4. İnönü Savaşları ve Sakarya. 5. Başkumandanlık büyük çevirme savaşı. 6. İzmir yollarında. 7. On Kasım 1938 Dolmabahçe Sarayı.

ÇEŞİTLİ :

Zühtü Güven : ANZAVUR İSYANI. İstiklâl Savaşı Hâtıralarından Acı Bir Safha. Ankara 1965, Türkiye İş Bankası. VI + 112 S. + 4 S. fotoğraf. 10 lira. (ilk basımı : 1948)

Refik Korkud : MİLLİ MÜCADELE TAKVİMİ. Ankara 1963 Ege Matbaası. 367 S. 10 lira.

Refik Korkud–Sevim Yiğitbaş : CUMHURİYET TAKVİMİ. Ankara 1965 Türkiye Fikir Ajansı. 384 S. 25 lira.

Kadir Mısırlıoğlu : LOZAN ZAFER Mİ, HEZİMET Mİ? 1. cilt. İstanbul 1965, Sebil yayını. 324 S. 15 lira.

Asım Us : GÖRDÜKLERİM, DUYDUKLARIM, DUYGULARIM. Meşrutiyet ve Cumhuriyet Hâtıraları. İstanbul 1965, P. K. 46. 223 S. 10 lira.

TÜRK DİL KURUMU YAYINLARINDAN

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

Hazırlayan :

Ömer Asım Aksoy

Bu konuda şimdiye değin yayımlanan eserlerin en güzeli ve en doğrusudur.

I. Bölüm: Benzeri eserlerde birbirine karıştırılan atasözleriyle deyimlerin özellikleri, ayırıcı nitelikleri üzerine geniş bir inceleme ve eleştirme.

II. Bölüm: 5700 gerçek atasözünün ve deyiminin iki ayrım olarak düzenlenen listeleri.

III. Bölüm: Alfabe sırasına göre sözcük dizini.

IV. Bölüm: Atasözleri ve deyimler üzerine yazma, basma 431 eseri tanıtan bibliyografya.

550 sayfa, 10 Lira

GENEL DAĞITIM YERİ:

Bateş Bayilik Teşkilâtı - İstanbul

(Cağaloğlu, Çatalçeşme Sokak, Aydınlık Han)

FEHMİ BALDAŞ'I YİTİRDİK

Son çevirisi Cocteau'un *La Machine infernale*=*Saatli Bomba*'sı oldu. Alınyazısı'nın, saatli bir bomba gibi saniyesi geldiğinde hükmünü yerine getireceğini konu olarak işliyordu piyes. Baldaş için de, bu saatli bomba, 18 aralık 1965 cumartesi akşamı on buçuk sularında, tüm yürek sıcaklığıyla konuşup güldüğü bir anda patladı ; geçirdiği bir kalp krizi onu aramızdan ayırdı.

"İş işten geçtikten sonra" anlamına sık sık kullandığı yörel bir deyimi vardı : "arap öldükten sonra dök kulağına pilavı". Onun için, Baldaş gittikten sonra ardından ne söylesek boş, değişecek bir şey olmadıktan sonra... Hem öğrencisi, hem yakın dostu olmak mutluluğunu tatmıştım. Pınar gibi yaşama sevgisi dolu bir yüreği vardı. Ayağı hep toprağa basan bir gerçekçilikle yeryüzü mutluluklarını tatmak isterdi ; bu dünyası iyi olanın öbür dünyası da iyi olur inancındaydı ; bu inanca bağlı kalarak görevini yaptı : yaşadı. Çeşitli çeviri ve yapıtlarıyla Türk eğitim ve kültürüne katkılarda bulundu. Çevirilerinde kullandığı arı dille, dilimizin olanaklarının gelişmesine yardım etti. Yüzlerce öğretmen yetiştirdi, yürek dolusu sevdi, sevmesini ve insan sıcaklığını tattırdı yöresine hep. Yüceliğine çıkarsız inandığı Tanrı katına namuslu insanların açık alnı ve açık hesabıyla varıyor o şimdi. Yüreğince geniş, yüreğince büyük olsun yattığı yer.

Fehmi Baldaş 1910 yılında Rize'de doğdu. Rize'nin tanınmış ailelerinden doktor Hüseyin Hüsnü ve Mürüvvet Hanım'ın oğullarıdır. Trabzon Lisesi'ni bitirdikten sonra devlet hesabına Fransa'ya gitti. Poitier Üniversitesi Edebiyat Fakültesini bitirdikten sonra yurda döndü. Önce İstanbul Yüksek Öğretmen Okulunda

Fransızca öğretmenliği yaptı. Sonra 1942 yılında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca öğretmenliğine atandı. Uzun yıllar burada çalıştıktan sonra Paris Kültür ateşeliğinde, dönüşünde bir süre Talim ve Terbiye Kurulu üyeliğinde bulundu, sonra tekrar Gazi Eğitim Enstitüsü Fransızca Bölümü öğretmenliğine döndü. Bu arada Siyasal Bilgiler Fakültesi ve Devlet Konservatuvarında da öğretmenlik yapmıştır. Çeşitli eser ve çevirilerinin listesini aşağıda sunuyoruz :

Telif eserleri :

Çağrışım yoluyla Fransızca—Türkçe sözlük (Tahsin Saraç ile)
Fransızcada sekiz bin fiilin çekimi
Fransızca Dersleri Ortaokul I, II, III, (Kemal Yılmaz ile)
Fransızca Deyimler Sözlüğü

Çevirileri :

Montesquieu : *Kanunların Ruhu I, II;* Voltaire : *Hikâyeler I, II; Candide, Safoğlan;* Alfred de Vigny : *Cinq Mars;* Honoré de Balzac : *César Birotteau;* Sainte–Beuve : *Pazartesi Konuşmaları I, II, III;* A. Billy : *Diderot'nun Hayatı;* A. Billy : *Balzac'ın Hayatı;* Alain : *Söyleşiler I, II, III;* J. Cocteau : *Saatli Bomba;* J. Deval : *Bu Akşam Semerkant'ta;* A. Salacrou : *Hür Kadın;* L. Verneuil: *Nemo Bankası* (Lütfi Ay ile) ; Charles Vildrac : *Sonsuz Yolculuk;* J. Giraudoux : *Chaillot'daki Deli* (Salâh Birsel ile) ; Jules Verne : *Mişel Strogof, Esrarlı Ada;* J. London : *Deniz Kurdu;* L. Dugas : *Edebiyat ve Sanatta Sıkılganlar;* J. Fretet : *Delilik;* A. Maurois : *Evlilikte Saadet.*

TAHSİN SARAÇ

TÜRK DİL KURUMU ÖDÜLLERİNİ KAZANANLAR

GÜLTEN AKIN
CANKOÇAK

Hayatım :

1933'te Yozgat'ta doğdum. Ankara'ya taşındığımızda on yaşındaydım. Şimdi büyük şehirlerden uzakta yaşamamın nedenini çocukluk anılarımın gücünde buluyorum. Ankara, yoksul bir öğrencilik, sıkıntılar, acılar içinde kendimden memnun olduğum yer. Dostluklarımın, sevgilerimin, kırgınlıklarımın kenti. Şiirlerimin de. 1956'da evlendim. Eşimle, oğlumla, kızlarımla ilçeden ilçeye kona göçe yaşayıp gidiyoruz. Sonuçta, dört kitap dolusu şiir, yedi oyun, biraz öğretmenlik, biraz da hazine avukatlığı. Şimdi Karadenizin ardındaki dağlarda, Kumru'da bir sürgünlüğün güz tadını çıkarıyor ve şiirler biriktiriyorum. Avukatlık ediyorum.

Basılmış şiir kitaplarım :
Rüzgâr Saatı. 1956 Varlık Yayını.
Kestim Kara Saçlarımı. 1960 Yeditepe yayını
Sığda. 1965

Şiir anlayışım ve dil tutumum

Hayatın ve doğanın "Benden geçen" şiirlerini yazıyorum. Yaşıyorum, sonra bir gün yazıyorum. İyi şair, dünyayı sık sık donduran ve gözleyendir. Aralıksız gibi sık. Sinema gibi. Hem katkısız gerçek, hem doğal devinim ayıklandığı, yeni bir düzene konduğu için gerçek değil. Ben bunu bir yerde geyik avcılığına benzetmiştim. Şiir, tutku içinde bir öldürümdür. Avcıdan, insan olduğu için acıma, iyi avcı olduğu için kesin bir öldürüm beklenir. Yanlış mı söyledim?. Doğrusu şu ki şairden başka kimse bunlara aldırmaz. Okur eline kadar gelmiş olan üstüne yargılarını salar.

İyi okur ve eleştirmen bir serüven'in eline geçmiş ürününden, sondan başa doğru geçmiş bütün işlemleri sıraya koyarak şairin dünyayı dondurduğu ve gözlediği çıkış yerine varandır.

Burda, şiir yazmanın ve okumanın yalnız bir duyarlık işi olmadığını, çok deneyli, uzun bir eğitim işi olduğunu da söylüyorum.

Dil şiirin kendisidir. Şair, dünyayı ayıklayıp yeniden düzenlediği gibi, dili de düzenleyendir. Sonuçta, bu düzenleme konuşma ve düşünme dilindeki doğallığı yenip, içeriği, şiirin serüvenine uygun düşen bir yapmalık alabilmelidir. Sözcüklerin anlamları yalnız şiir ürününün yükünü taşıyan tek boyutlu değil, gerilere doğru her noktada şiirin gerçeğini tuta tuta derinleşen ikinci boyutlu olmalıdır.

Burda, her şairin bir dili olduğunu, şiiri anlamak için bu dili yine şiirler okuyarak öğrenmek gerektiğini söylemiş oluyorum.

Olaylar · Gerçekler

TİYATRO :

Umut Veren Yazarlar

Bu kez üç yazardan söz edeceğim. İkisini tanıyorum, genç. Ötekinin de genç olduğunu sanıyorum. Biri, tiyatroda oldukça çile doldurmuş, oyuncu, sahneye koyucu olarak. Yani, tiyatronun işçiliğini biliyor. Ötekiler, öyle sanıyorum, bu işi "yürekle " yapıyor... Ama üçünün de ortak yönleri şu : Türk oyun yazarlığında umut verici olmak.

Güner Sümer ve "Bozuk Düzen"

İlki Güner Sümer bunların. Sümer, tiyatroyla içli-dışlı bir yazar. Kulisi bilmek iyi yazar olmak için yeterli değildir elbette, ama Sümer, seyirciye sunulacak bir oyunun nasıl olması gerektiğini biliyor. Cambazlıklara sapmadan, hemen hemen düz diyebileceğimiz bir tutumla yazıyor. *Bozuk Düzen*'de verdiği kişiler de öyle olağanüstü değiller ; hepsini tanıyoruz, kimileri komşumuz, kimileri de kentimizin bilinen çevrelerinin kişileri. Örneğin Nermin Abla, Gemici, Handan. Öte yandan, Güzin'le Ragıp, toplumumuzun sürüyle ürettiği bir sorun. Ne diyor Güzin ? "... Onunla birbirimizi tanıyor muyduk ?. Geldiler, istediler. Olur mu ? dendi, olur. Sonra haydi bakalım..." Turgut'la Demet'in, Hakkı'yla Handan'ın, Demet'le Ömer'in ilişkileri, hep bu toplumun olağan durumları. Yazar, yeni şeyler söylemiyor, böyle bir savı da yok, belli. Ama, söylediği şeyleri, Chekhov'a özgü bir duygululukla, şiirle sunuyor. Kusuru, akıcı olmayan diyagogları. Bir de, kişilerine boyuna "ben kötü değilim" dedirtmesi. Sonra da, hiçbir anlamı olmayan bir kişiyi, Meşin Ceketli'yi kişileri arasına katması.

Güner Sümer'in *Bozuk Düzen*'i ben, Turgut Özakman'ın *Ocak*'ının yanına koyuyorum, ikisini de seviyorum bu oyunların. İkisi de bu toplumun kişilerini getiriyor sahneye. *Ocak*'taki büyük kardeş, burada Hakkı ; ortanca, o ozan, burada Turgut ; küçük kardeş, burda Ömer ; kız kardeş, burada Güzin... Burada Anne'yi göremiyorsak da oyuna katılan bir kişi olarak her an görüyor gibiyiz, ki Ocak'taki anne'yi sevdiğimiz kadar yakınlık duyuyoruz ona da. Bunların birbiriyle ilişkileri, küçük, sevimli çatışmaları, gizli sevgileri... Türk Tiyatrosu, bu iki örnek de gösteriyor ki, bize yönelmiştir ve bu yönelme sürdükçe de sahnelerimizde başarılı oyunlar görülecektir.

Bozuk Düzen, bana öyle geliyor ki, geniş bir sahne isteyen bir oyun. Ankara Sanat Tiyatrosu'nun o küçücük sahnesi, kaldıramamış, tıkızlaştırmış oyunu. Bu yüzden olacak, sahneye koyucu Güner Sümer, yazar Güner Sümer'in oyununda yer yer metinden ayrılmış. Bu kimi zaman iyi olmuş : örneğin, Turgut'un Ömer'e tokat atma sahnesi, metinden daha iyi olmuş, tekdüzeliği gitmiş bir çırpıda. Kimi zaman da şiiri yitirtmiş : Turgut'un, annenin öldüğü gün eve dönüşünde, kapıyı hafifçe çalması... oysa Ömer, onun gelişini "telepati"yle duymakta, ki bu daha güzel. Ama bütünüyle düşünülünce, uyumlu bir sahneye koyuş. Oyuncuların hemen hepsi de iyi. Ama öne geçenler, Elif Türkân Atamer, İsmet Ay, Ayberk Çölok, Erkan Yücel, Asaf Çiyiltepe, Serap Tayfur.

Oflazoğlu ve "Keziban"

Oda Tiyatrosu'nda oynanan *Keziban*'ıyla A. Turan Oflazoğlu da umut verici bir yazar olarak çıkıyor karşımıza. Bilinen bir konudan, kan davasından seyredilebilir bir oyun çıkarmak, oldukça çaba isteyen bir iştir. Konuyu yeni bir yorumla ele almadıkça, bu işin üstesinden gelebilmek için başka yollar aramak gerekir. Oflazoğlu, kan davasında yoruma gitmiş değil, ama Kezban'la karakter yaratmaya yönelmiş, ki oyununu kurtaran da onun bu çabası. Oyun, tragedyanın yapısından yararlanmış, ama bilinen anlamda tragedya değil. Şiir olarak yazılmış, şiirin soluğunu estirmeye çalışan bir oyun. Ama sahnede, oyunun bu özelliği üzerinde pek durulmamış, bu yüzden de, kimi yerde tekrar-

lanan mısralar, sıkıcı olmuş. Bir de, şiirde "ağız"-ın yeri var mı yok mu, düşünülmemiş sahneye koyuşta ; oyuncular, kişiyi sıkıntıya boğan bir "ağız"la konuşuyorlar. Hele bir "darla", bir "danrı" deyişleri var ki... Benim bildiğim, köylü tarlaya düpedüz "tarla" der, Tanrı'yı ise, genizden "n" ile söyler ama, "t" harfini "d"ye çevirmez. Bu iş oyunculara da güç gelmiş olacak ki, hepsi ayrı telden çalmış. En başarılısı Kezban'da Nurşen Girginkoç bu "ağız" işinde... ama o da kendisiyle birlikte seyirciye ter döktürüyor, ha takıldı ha takılacak diye. Tiyatroda sözler oyuncunun ağzından su gibi akmalıdır. Sahneye koyucu Nihat Akçan'ın bunları göz önüne alması beklenirdi. Gerçekçilik uğruna şiirin ve sözün kutsal sesini harcamamalıydı. Çağımızda "manzum oyun" yazmanın güçlüğü açıktır ; bunun için, ele gelen bu küçük örneği değerlendirmede daha bir çaba harcanmalıydı.

Nihat Akçan sahnede oyuncuları yönetmesini bilen bir yönetmen. Kezban'da oyuncular genellikle iyi. Kezban'ı oynayan Nurşen Girginkoç, İsyancılar'daki Beyhan Hürol'u andırmakla birlikte, oynadığı karakteri vermekte başarıya ulaşmış, güçlü bir Kezban olmuş. Ali'de Mustafa Şekerci, Çocuk'ta küçük sanatçı Mümtaz Sevinç, iyi. Hüseyin Mumcu'nun dekorlarına gelince : köy oyunu olarak düşünülünce, başarılı ; ama bu oyun için çok ayrıntılı gibi geldi bana.

Aydın Arıt ve "Bal Sineği"

Söz konusu üç yazar içinde en umut bağladığım, Aydın Arıt. *Bal Sineği*, öyle sanıyorum, onun ilk oyunu. Böyle olmakla birlikte, usta bir yazar elinden çıkmış gibi. Tek kusuru, kısalığı. Bu başarılı ilk'ten sonra yazardan sağlam oyunlar beklenebilir.

Oda Tiyatrosu'nda *Kezban*'la birlikte oynayan *Bal Sineği*'nin üç oyuncusu da (Tekin Akmansoy, Elçin Şanal, Haşim Hekimoğlu) uyumlu bir oyun çıkarıyorlar. Özellikle Tekin Akmansoy. Hüseyin Mumcu'nun dekoru oyunun özüne uymuş. Nihat Akçan'da oyunu başarıyla sahneye aktarmış.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

KİTAPLAR :

Dünya Dili Esperanto *

Çağımızın en önemli davası, dünya ulusları arasında sürekli barışı sağlamaktır. Dünyayı cennet yapacak bu büyük ülkünün önüne çıkan büyük engellerin başında gelenlerden birisi de dil ayrılıklarıdır. Barışı sağlamak uğrunda bütün ulusların aynı dili konuşması gerektiği gibi bir hayalin arkasından koşmak elbette düşünülemez. Ama, ulu sal dillere dokunmadan, acaba gerektiğinde anlaşmak için ortak bir dil ile konuşmak olamaz mı ?

İşte, bu konu, İsa'dan önceki çağlardan bu yana, iyi niyetli insanların kafasını işletmiş ve bir takım görüşler ileri sürülmüştür. Yirminci yüzyılda daha çok gelişen barış düşüncesi Esperanto'ya karşı daha çok ilgi uyandırmış, bugün seksen kadar ülkede örgütlenmiş olarak, öteki ülkelerin çoğunda da serbest Esperanto çalışmaları hemen bütün dünyaya yayılmıştır. Bu dille zengin bir edebiyat bile meydana gelmiştir. Çeşitli dillerden pek çok değerli eser bu dile çevrilerek yayımlanmıştır. Esperantoca dergi ve gazeteler çıkarılmakta, okul, üniversite ve radyolarda dersler verilmekte, birçok kurslar, konferanslar ve

* Hayrettin Dural, Dünya Dili Esperanto, Kardeş Matbaası, 1965 Ankara. İsteme adresi: Posta Kutusu 671 Ankara. (Fiatı 5 Lira.)

kamplar açılmakta, uluslar arası kongreler yapılmaktadır.

Türkiye'de Esperanto'ya ilk ilgi 1907'de başlamış ve yedi sekiz kitap çıkarılmıştır. Bu konuda bir kaç kurs da açılmıştır. Ama bugün birçok aydınlarımız, adını duymuş olsalar bile bu dilin gerçek amaç niteliğini kavramış değillerdir. Bu bakımdan şu soruyu bir kere de biz yenileyelim: Esperanto nedir ?

Esperanto, bütün ulusların ortak kullanarak, doğrudan doğruya ve kolaylıkla anlaşmalarını sağlamak amacıyla yapılmış, baştan başa kurallı ve çok kolay, uluslararası yapma *yardımcı bir dildir*. Asıl Esperanto 1887 yılında Polonyalı bir doktor tarafından yayılmaya başlamış ve adını "umut eden doktor" (Doktor Esperanto) imzasıyla yaydığı için bu adı almıştır.

Yurdumuzda Barış Ülkücüsü kimseler Esperanto'ya gönül vermiş ve bütün engeller karşısında yılmadan işi ileri götürmeye, kendilerini destekleyecek kimseler aramaktadırlar. İşte, bu ülkücülerden biri olan Hayreddin Dural "Dünya Dili Esperanto" adlı eserini çıkarmıştır.

Sayın Dural'ın eseri son Türkçe Esperanto yayını olup Esperanto'nun bütün kurallarını, bol örnekler ve gramer tabloları ile kapsamaktadır.

Büyük boy 128 sayfa içinde bu dilin bütün incelikleri yer almakta, bir dil için gerekli bütün nitelikler sıralanmakta ve rahatlıkla öğreticilik etmektedir. Şu başlıklar Esperanto'nun gerçek bir nitelik taşıdığını göstermeye yetmektedir:

"Esperanto'nun alfabesi (28 harf, yirmisi Türk alfabesinin aynı, sekizi pek az değişik) ; telaffuz, vurgu, harf–i tarif ; kelime ; isim ve haller ; sıfat ; mukayese, üstünlük ; nicelik (tekil, çoğul) ; sayılar ve aritmetik ; zamir ; basit kelimeler ; fiiller ; ortaçlar ; bileşik zamanlar ; zarflar ; edatlar ; bağlaçlar ; ünlemler ; ekler ve başka kurallar..."

İyi niyetle kitabı inceleyen herkes yazarın konuya "hâkim" olduğunu hemen teslim eder. Öyle anlaşılıyor ki sayın Dural yıllarca bu dile emek vermiş, iyice kavramış ve eserini hazırlamak için büyük emekler harcamıştır. Yalnız kendi bilgisine yer vermekle kalmamış, başka dillerde yazılmış eserlerden de (Fransızca, İngilizce) yararlanmış, yıllarca süren emeklerden sonra Esperanto için Türkçe "mükemmel" öğretici bir el kitabı vermiştir. Kendisini alkışlamayı, yerine getirilmesi gerekli bir borç sayarız.

Sayın yazar, önsözde şöyle diyor:

"Esperanto'nun gayesi ana dillerin yerini tutmak değil, onlara yardımcı olmaktır. Ulusların birbiriyle doğruca ve kolayca anlaşmalarını sağlamaktır. Milyonların yüzyıllar boyunca işlemesi suretiyle her türlü ihtiyaca göre tekâmül etmiş olan millî diller önemlerini muhafaza etmektedirler. Ancak Esperanto'ya uluslararası alanda yardımcı bir dil olarak çok büyük ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaç tarih

boyunca da kendisini göstermiş ve bu yolda zaman zaman bir millî dil diğerleri üzerinde hakimiyet kurup dünyaya yayılmaya çalışmıştır (Latince, Arapça, Fransızca, İngilizce gibi)."

"Anadil bir ulusun en son kalesidir, sözü herkesten fazla bizim için önemlidir. Geleceğin birleşik dünyasında Türk Ulusunun, tarihine ve büyüklüğüne yaraşır derecede önemli yerini alması; doğu ülkeleri ile batı ülkelerinin kaynaşması ve dengesi için de gereklidir. Bu da ancak Türkçeyi batıdan, kuzeyden, doğudan ve güneyden gelen yabancı dillerin baskısından kurtarmak, korumak ve geliştirmekle başarılabilir."

Meraklıları için bu değerli eseri salık verirken, öğrenilmesi çok kolay olan Esperanto'nun barış amacına ulaşmasını ve yurdumuzda da yayılmasını dileriz.

Cahit ÖZTELLİ

"Türlü Yönleriyle Ayaş"

1965 yılında basılan yurdumuzu tanıtıcı eserlerin başında, Ankara'nın 60 km. kuzeybatısındaki *Ayaş* ilçesi üzerine çıkan ve 12 yıllık bir inceleme ile araştırmaya dayanan *Mehmet Aldan*'ın "*Ayaş*" kitabı gelmektedir. 1952–1958 tarihlerinde altı yıldan çok Kaymakam olarak Ayaş'ta bulunan yazar, idarecilerimize örnek olacak nitelikteki bu yapıtını olgun ve dolgun bir ölçüyle ortaya koymuştur. Kendisi, doğru olarak *Önsöz*'ünde, şunları belirterek, bu işe hangi duygu ve düşüncelerle sarıldığını anlatıyor :

"*Kabul etmek gerektir ki, bugünkü bilgilerimiz yeterli olmaktan çok uzaktır. Tek taraflı bir görüşle yazılmış yabancı kaynaklardan hâlâ fayda umulmaktadır. Halbuki, medeniyetler beşiği olan yurdumuzu en kısa zamanda kendi gözümüzle tanımak, onu âdeta baştan keşfetmek zorundayız.*"

"*Bunun için, ilim adamlarımızın ve araştırıcılarımızın bu uğurda seferber olmaları ve her meslekten memleket aydınlarının kendilerine yardımda bulunmaları, şerefli bir vatan borcu sayılmalıdır.*"

Mehmet Aldan'ın '*Ayaş*'ı, iki bölümdür: *I. Kısım*'da (s. 7-115) *Tarihi Bilgi* (s. 9 - 39), *Coğrafi Bilgi* (s. 41 - 63), *Ekonomik Durum* (s. 65 - 82), *Millî Eğitim Durumu* (s. 83 - 99), *Ayaş Folkloru* (s. 101 - 115) konuları bulunmaktadır; *II. Kısım* (s. 117 - 204), baştan sona değin *Ayaş'tan Yetişen Büyük Adamlar ve Ayaşlı Şairler'i* anlatan bölümdür. Bundan sonraki *Ekler* bölümünde (s. 204 - 236): Harita - kroki, Fotoğraflar, Faydalanılan Kaynaklar, Kişi ve Yer Adlarına göre iki ayrı İndeks ve *1934 -1965 Yılları Arasında Vazife Gören Ayaş Kaymakamları*'nın adları, süresi ve çıktığı okul veya fakülteler verilmiştir.

Ayaş'ta, Siyasal Bilgilerden çıkma bir idarecinin yapabileceği araş-

tırma ve incelemenin hepsi, titizlikle verilmiştir. Arkeolojiden Osmanlı yazıtlarına, jeolojiden bugünkü toprak durumu ve nüfusa değin her konu ele alınıp, işlenmiştir. H. 867 (1462) ve H. 979 (1571) yılından kalma Ankara Sancağı *Mufassal Tahrir Defteri*'nde Ayaş köyleri sayımını gösteren sahifelere varıncaya dek, değme Anadolu şehir ve kasaba "tarihi" yazanların bile düşünmediği kaynaklara başvurulmuş; Ankara *sâlnâme*'lerine varıncaya dek aranmıştır. Ayaştan yetişen büyüklerimiz üzerine verilen özlü bilgiler de, çok değerlidir.

Türk dili ve Anadolu araştıcıları için de, Mehmet Aldan, *Ayaş* kitabında önemli ipuçları ve bilgiler vermektedir. *Çağa* köyünün yanındaki *Zeyve Dedesi* adlı "türbe". Van'dan Marmamara'ya değin birçok köy, çiftlik ve yayla ile oymak ve tire adlarında görülen "*Zeyve, Zeyveler, Zeve, Zeveli, Zeveler*" ile ilgilidir. Bu adın, *yatır* ve *tekye* anlamındaki *zâviye*'den bozma olarak Türkçeleştirildiği, Doğu Anadoludaki halk inanışı ile, *Ayaş*'ta (s.23) 1571 yılından kalma Osmanlı sayım defterindeki 39. sırada anılan *Dede Zaviyesi*'ne, bugün Çağa köyü ve komşu köylülerin *Zeyve Dedesi* demesinden de anlaşılıyor (Türkçede "Z" sesi ile başlayan adların bulunmadığını biliyoruz). Mehmet Aldan'ın 1571 tarihli defterden aktardığı 48 Ayaş köyünden: 1) *Boyalı - Afşar* ile *Yarımca - Afşar*, 2,) *Yüregil* (Yüreğir) 3) *Kayı*, 4) *Kınık*, 5) *Karkın*, 6) *Kızık*, *Yellü -kızık* gibi 24 Oğuz boyundan altısının ve : 1) *Arıklar*, 2) Baş -*Bereket(lü)*, Zaviye - *Bereket (lü)*, *(3) Salçık* (Selçuk), 4) *Uluçanlı* (Ankara'da "Ulucanlar" kesimine adını veren oymak), 5) *Keçil*, 6) *Alpağut*, 7) *Özler*, 8) *Oltan (lu)*, 9) *Çağa (lu)*, 10) *Otacı (lu)*, 11) *Boyamı* ve 13) *Ayaş (lu)* oymak ve tirenin buralara yerleşerek adlarını köylere verdiği anlaşılıyor.

Ayaş veya *Ayaşlu* göçebe yörük Türkmenler'den olarak Orta Toroslarda yaylayıp, Taşel'deki Silifke ve Mersin kesimlerinde kışlayan güçlü bir oymak diye Osmanlı "tahrir" (sayım) defterlerinde anılmaktadır. Bugün de, Mersin ile Silifkede kışlayan "*Ayaşlar*", yazın Toros dağlarında yaylarlar. Bunların bir kolunun, öteden beri halkın *Bağdat Yolu* dediği Ankara - İstanbul yolu üzerinde şimdiki Ayaş kasabasına yerleşerek, kendi adlarını buraya verdikleri, sugötürmez bir gerçektir. *Evliya Çelebi*'nin Adana yöresinde gördüğü *Perendi* (Berendi) 'ler ile *Ayaşlu*'lar, ikiz göçebe yörüklerdi.

Ayaş kitabında, *Folklor* konusunda çok değerli bilgiler varsa da, bunların daha da genişletilmesini gönül isterdi. Kitaptaki *Azrail Masalı*'nın (s. 107 - 110), Dede Korkut Kitabındaki Azraille savaşan Oğuz Alpları'ndan *Deli Domrul* boyu ile benzerliği, ayrıca üzerinde durulmaya değer niteliktedir. Koronoloji sırasıyla anılan *Ayaşlı Büyükler ve Şairler*" bölümü de, yeterlidir.

Ulusal kitaplığımıza, Anadolu ortasından pek bilinmeyen bir ilçeyi kazandıran *Ayaş* yazarını, gönülden kutlar; bu yapıtın, ellerinde geniş olanaklar bulunan öteki kaymakamlarımıza da güzel bir örnek olmasını dileriz. Son yıllarda devletçe benimsediğimiz turizm bakımından bu gibi yapıtlara ne denli ihtiyacımız olduğunu düşündükçe, Mehmet Aldan'ı, bu örnek davranışı ile daha içten kutlamaktayız.

M. Fahrettin KIRZIOĞLU

YENİ YAYINLAR:

BAY PUNTİLA İLE UŞAĞI MATTİ : (oyun, *Bertolt Brecht.*, çeviren : Adalet Cimcoz., İzlem Yayınları, İstanbul 1965., 191 sayfa, 4 sayfa fotoğraf, fiyatı 500 kuruş. İsteme yeri: İzlem Yayınevi, Beyazsaray, Beyazıt / İstanbul.) Ekim 1965'te Dormen Tiyatrosu'nda oynanan *Bay Puntila ile Uşağı Matti*'yi yayımlamakla Brecht'ten bir oyun daha vermiş olmaktadır İzlem Yayınevi. Yayınevi, kitabın kapağına şunları yazmış : "Ünlü tiyatro yazarı Bertolt Brecht'in oyunlarından birini daha veriyoruz bu kitapla. Finlandiyalı bir ağanın ikileminden yola çıkan Brecht, her zaman olduğu gibi evrensel boyutlara ulaşmaktadır. Ayıkken korkunç bir ezici kesilen, sarhoşken insancıl olabilen Puntila bu çelişmesiyle çevresindekileri kırar geçirir. Asıl çatışması, ya da anlaşması ise yanından ayırmadığı şöförü Matit'yledir. İşveren-işçi bağıntıları bu iki uç arasında genel karşıtlıklara eklenen kişilik sorunlarıyla daha da içinden çıkılmaz olur."

KANLI DÜĞÜN : (Oyun, *Federico Garcia Lorca.*, çeviren: A. Turan Oflazoğlu., Dönem Yayınları, İstanbul 1965., 63 sayfa, fiyatı 3 lira İsteme yeri : Dönem Yayınevi, P. K. 23 İstanbul.) Daha önce Lorca'nın *Bernerda Alba'nın Evi* adlı oyununu başarıyla çeviren A. Turan Oflazoğlu, bu önemli İspanyol yazarının yeni bir oyununu daha kazandırmış kitaplığımıza : *Kanlı Düğün.* Bu oyunu da ötekiler gibi şiirsel yükle dolu Lorca'nın; çevirmen, bu şiiri başarıyla aktarmış Türkçeye. Okurlarımıza salık veririz.

MİDASIN KULAKLARI : (şiir-oyun, *Güngör Dilmen.*, Bilgi Yayınları, Ankara 1965., 83 sayfa, 4 sayfa fotoğraf, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Bilgi Yayınevi, Sakarya caddeci No. 8 Yenişehir/ Ankara. "Aşağıdaki Bilgi Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") Genç kuşağın başarılı oyun yazarlarından Güngör Dilmen'in bu ilginç oyunu, Türk Tiyatrosu'nun varlığına belge olacak niteliktedir.

BOZUK DÜZEN : (oyun, *Güner Sümer.*, Bilgi Yayınları, Ankara 1965., 123 sayfa , 4 sayfa fotoğraf, fiyatı 4 lira.) Bu dönem Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oynanan ve büyük bir ilgi gören Bozuk Düzen'de Güner Sümer, ibizden bir kesiti sahneye getirmektedir.

YURTTAŞ KANE : (Senaryo, *Orson Welles.*, türkçesi : Nijat Özön., Bilgi Yayınları, Ankara 1965., 191 sayfa, 4 sayfa fotoğraf, fiyatı 6 lira.) Sinema tarihinin en önemli filmlerinden biri olarak anılan *Yurttaş Kane*'nin senaryosu, Nijat Özön'ün baş sayfadalardaki incelemesiyle, kitaplığımızda önemli bir yer alacaktır.

KÜÇÜK PRENS : (masal, *A. de Saint-Exupery.*, çevirenler : Cemal Süreya R. Tomris., Bilgi Yayınları, Ankara 1965., 93 sayfa, fiyatı 4 lira.)

DOĞUMGÜNÜ PARTİSİ : (oyun, *Harold Pinter.*, türkçesi: Memet Fuat., De Yayınları, İstanbul 1965., 98 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri : De Yayınevi, Vilâyet Han Kat 2 No. 13 Cağaloğlu/İstanbul. " Aşağıdaki De Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") İngiliz Tiyatrosu'nun genç yazarlarından Harold Pinter'ın en güzel oyunlarından biri olan bu yapıt geçen yıllarda Oda Tiyatrosu'nda oynanmıştı.

ESKİ TOPRAK : (şiirler, *Behçet Necatigil.*, De Yayınları, İstanbul 1965., 79 sayfa, fiyatı 3 lira. İkinci basılış.)

YILDIZLARA BAKMAK, KADIN VE KEDİ : (İki radyo oyunu, *Behçet Necatigil.*, De Yayınları, İstanbul 1965., 39 sayfa, 2 lira)

DESTANSI ÖYKÜ : (destan, *Yorgo Seferidis.*, çeviren : Cevat Çapan., De Yayınları, İstanbul 1965., 32 sayfa, 2 lira.)

DOSTOYEVSKİ : (*André Gide.*, çeviren : Bertan Onaran., De Yayınları, İstanbul 1965., 216 sayfa, fiyatı 7,5 lira.) Usta Fransız yazarı André Gide, büyük romancı Dostoyevski'yi anlatıyor bu kitapta. Roman babası sayılabilecek olan Dostoyevski'nin hayat öyküsü de roman gibidir. Ama bu kitapta Gide, onu yazışmalarına dayanarak, yapıtlarına eğilerek anlatmaktadır bize. Dostoyevski'yi anlayabilmek için bir kılavuz kitap bu.

TÜRK EDEBİYATINDA HİKÂYE VE ROMAN I : (inceleme ve örnekler, *Cevdet Kudret.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 353 sayfa, fiyatı 8 lira. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi No. 40 İstanbul. " Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") Edebiyat tarihçisi Cevdet Kudret, Tanzimat'tan Meşrutiyet'e değin geçen dönemdeki hikâye ve romanı incelemekte, örnekler vermektedir bu kitabta. İkinci cildinde de 1910'dan bu yana geçen dönemi ele alacak olan yazar, bu ilk cildin birinci bölü-

münde Tanzimat Edebiyatı'nı, ikinci bölümünde Edebiyat-ı Cedide'yi, üçüncü bölümünde Edebiyat-ı Cedide dışında kalanları, dördüncü bölümünde Fecr-i Âtî'yi ve beşinci bölümünde de Fecr-i Âtî dışında kalan yazarları incelemekte, hikâye ve romanlarından örnekler sunmaktadır.

HAVUZ BAŞI–ALEMDAĞDA VAR BİR YILAN : (*Sait Faik.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 283 sayfa, fiyatı 6 lira. Sait Faik–Bütün Eserleri dizisi: 13–14.)

KAĞNI–SES : (*Sabahattin Ali.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 242 sayfa, fiyatı 6 lira. Sabahattin Ali–Bütün Eserleri dizisi: 3–4.)

UYGARLIK VE BARIŞ : (*Dr. Albert Schweitzer.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 164 sayfa, fiyatı 5 lira.)

ANA : (oyun, *Maksim Gorki.*, çeviren : Nihal Yalaza Taluy., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 63 sayfa, fiyatı 2 lira.)

APOLLINAIRE'DEN ŞİİRLER : (şiirler, çeviren : Necati Cumalı., Varlık yayınları, İstanbul 1965., 80 sayfa, 2 lira.)

NAMIK KEMAL : (hayatı–sanatı–eseri., hazırlayan : Hikmet Dizdaroğlu., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 102 sayfa, fiyatı 2 lira. Altıncı basılış.)

GEYİK DÜŞMESİ : (şiirler, *Halil Kocagöz* Yeditepe Yayınları, İstanbul 1965., 106 sayfa, fiyatı 300 kuruş. İsteme yeri : Yeditepe Yayınevi P.K. 77 İstanbul. "Aşağıdaki Yeditepe Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

ŞEFTALİ ÇİÇEKLERİ : (hikâyeler, *Ferzan Gürel.*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1965., 71 sayfa, fiyatı 200 kuruş.)

ÇÖLDE BİR DEVE : (hikâyeler, *Cengiz Yörük.*, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1965., 76 sayfa, fiyatı 200 kuruş.)

NEZİH KARİKATÜR ALBÜMÜ : (*Nezih Danyal*'ın karikatürleri, Yeditepe Yayınları, İstanbul 1965., büyük boy 40 sayfa, fiyatı 3 lira.)

ATATÜRK IŞIĞI : (destan, *Halil Kocagöz.*, Kovan Kitabevi, İzmir 1965., 60 sayfa, fiyatı 150 kuruş. İsteme yeri: : Kovan Kitabevi, Birinci Beyler Sokağı No. 20 İzmir.)

KONUŞMA, OKUMA : (yabancılar için Türkçe dersleri, *Prof. Kenan Akyüz.*, Ankara Üniversitesi Türkçe Kursu Yayınları : 2, Ankara 1965., 230 sayfa, fiyatı 10 lira.)

DİALEKTİK ÜSTÜNE TARTIŞMA: (oturuma katılanlar: *Sartre, Garaudy, Hypolite, Vigier, Orcel.*, çeviren: Necati Engez., İzlem Yayınları, İstanbul, 1965., 90 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri:İzlem Yayınevi, Beyazsaray 5/1 Beyazıt–İstanbul.)

ÂŞIK ZENCİ: (hikâyeler, *Erskine Caldwell.*, çeviren: Yekta Ataman., Danışman Yayınları, İstanbul 1965., 77 sayfa, fiyatı 250 kuruş.)

TEDİRGİN GERÇEK: (şiirler, *Türkân Ateş.*, Ankara, 1965.,80 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Türkân Ateş, Özel Yenişehir Koleji Türkçe Öğretmeni, Bakanlıklar–Ankara.) Daha çok Anadolu dergilerinde şiirleri görülen ozan Türkân Ateş ilk şiir kitabının adını "Tedirgin Gerçek" koymuş. Bununla birlikte ozan, gerçek değil düş dünyasının sesleniyor bize, sevi ve bunalımlarını anlatıyor. İşte bir örnek, "Hazırlıksız Gerçek" adlı şiiri ozanın:

Çağrılı mı girdin hayatıma
Dostça yanaştın ilkin
En ilkel aldatışlarla çeldin aklımı da
Bilir miydim yeşil masalların yalan
söylediğini

Oysa en küçük kız hep en şeytanı olur
Kırk gün kırk gece düğünle sonuçlanır
serüveni

Ererdi muradına
Yalan çıkardın şehzadem
Ak saçlı, nur yüzlü, doğru sözlü ninemin
anlattıklarını

KASIM: (şiirler, *Neriman Saryal–Duranoğlu.*, Ankara, 1965., 80 sayfa, fiyatı 5 lira İsteme yeri: P.K. 54 Bakanlıklar–Ankara.) Bu da bir başka bayan ozanın şiir kitabı. Türkân Ateş gibi bu ozan da kişisel dünyasını vermekte okurlarına daha çok. Ozanın "Yolculuk" adlı şiirini buraya aktarıyoruz:

Bir yolculuk bu
Görmediğin bilmediğin
ülkelere.

Öncekilere benzemez
Boşluk içinde değil.
Bir dilek bu
Düpedüz azlık içinde
görünüşü.

İçi dışına benzemez
Kaplarına kadar dolu
Çoluklu çocuklu.

TÜRK TARİHİNDE SİYASİ PARTİLER: (araştırma, *F. Hüsrev Tökin.*, Elif Yayınları, İstanbul, 1965., 144 sayfa, fiyatı 7,5 lira. İsteme yeri: Elif Kitabevi, Sahaflar Çarşısı No. 4 Beyazıt–İstanbul.)

İŞKİLLİ MEMO: (oyun, Moliere'den aktaran: *Teodor Kasap.*, baskıya hazırlayan: Cevdet Kudret., Elif Yayınları, İstanbul, 1965., 54 sayfa, fiyatı 3 lira.)

DÖNEMEÇ: (şiirler, *İsa Kayacan.* Ankara 1965., 53 sayfa, 2 lira.)

UMUTSUZ DUYGULAR ÇABASI: (şiirler, *Osman Yardım.*, Ankara, 1965., 46 sayfa, fiyatı 3 lira.)

Türk Dil Kurumu Ödülleri

Her yıl olduğu gibi bu yıl da verilecek Türk Dil Kurumu Ödülleri'nin yönetmeliklerini ilgililere duyurmak üzere aşağıda yayımlıyoruz.

Türk Dil Kurumu Bilim ve Edebiyat Yapıtları Ödül Yönetmeliği

Madde 1 – Türk Dil Kurumu, her yıl, bu yönetmeliğe göre seçilecek edebiyat ve bilim yapıtlarına ödül verir.

Madde 2 – Ödüller, Türk Dil Kurumu'nun amacına uygun olarak yazılmış

a) Bir bilim yapıtına,

b) Bir edebiyat yapıtına verilir.

Madde 3 – Ödül verilecek edebiyat ve bilim yapıtlarını seçmek üzere her olağan Kurultaydan sonraki güz döneminde Yönetim Kurulunca gizli oyla iki Seçiciler Kurulu seçilir. Bunların görev süresi 3 yıldır.

Edebiyat Ödülü Seçiciler Kurulu ile Bilim Ödülü Seçiciler Kurulu onar üyelidir. Bunlardan en çok oy alan yedisi asıl, üçü yedektir.

Seçici Kurulları, Türk Dil Kurumu üyeleri arasından seçilir.

Seçici kurulları her toplantıda, içlerinden birer üyeyi başkan seçerler.

Seçici Kurulları üyelerinin adları her yıl ocak ayı içinde yayımlanır.

Madde 4 – Bir yapıtın ödüle aday gösterilmesi için önceki yıl içinde ilk baskısının yayımlanmış olması ve ilgili yazarın ve yayınevinin ertesi yılın ocak ayı sonuna değin Türk Dil Kurumuna yazı ile baş vurması ve hangi dalda ödüle katıldığını belirtmesi gerektir. Bu yazıya on iki yapıt eklenir.

Genel Yazmanlık ödül için gelen yapıtları şubat ayı içinde Seçici Kurulları asıl ve yedek üyelerine gönderir.

Kitap halinde basılıp yayımlanmamış tiyatro türündeki bir yapıt, sahnede, radyoda, televizyonda oynanmış olsa bile ödüle aday olamaz.

Madde 5 – Seçici Kurulları en az beş üyenin katılmasıyla toplanır. Ödül verilecek yapıtın en az dört oy alması gerekir.

İlk oylamada dört oy alan yapıt bulunmazsa oylama beş kez yenilenebilir. Sonuç tutanakla saptanır.

Madde 6 – Asıl ve yedek üyeler, ödüle aday yapıtlar üzerindeki düşüncelerini bildiren birer rapor hazırlamakla yükümlüdürler. Raporda, ödül verilmesi istenen yapıtın bütün özellikleri, öteki yapıtların başarısızlık nedenleri belirtilir. Rapor hazırlamayan üyeler toplantıya katılamazlar.

Asıl üyeler Seçiciler Kurulu toplantısına katılıp katılmayacaklarını 15 ağustosa değin Genel Yazmanlığa bildirirler. Yedek üyelerle katılacaklarını bildiren asıl üyeler raporlarını ağustos sonuna değin göndermek zorundadırlar. Bu tarihe değin gelmeyen raporlar işleme konulmaz. Toplantıya katılmayacaklarını bildirenlerin roporları incelenir ama oylamada dikkate alınmaz. Genel Yazmanlık, gönderilen raporları zarfları açmadan saklar. Zarflar Seçiciler Kurulu toplantısında açılır.

Toplantıya katılamayacakların, durumlarını bildirmeyenlerin, katılacaklarını bildirdikleri halde ağustos sonuna değin rapor göndermemiş olanların yerine, Genel Yazman, seçimde aldıkları oy sırasıyla, yedek üyeleri toplantıya çağırır.

Raporlar Genel Yazmanlıkta bir yıl süre ile saklanır.

Madde 7 – Edebiyat Ödülüne katılan yapıtlarda dil değeri yanında ilgili dalda başarılı olup olmadığı da aranır.

Bilim ödülüne katılan yapıtlarda ise, dil sadeliği yanında bilimsel değer de gözönünde tutulur.

Madde 8 – Edebiyat ve bilim yapıtlarından her birine verilecek ödül on bin liradır.

Madde 9 – Türk Dil Kurumunda bir kez ödül alan kişi, bir daha ödüle aday olamaz.

Madde 10 – Seçici Kurulları üyeleri ödüle aday olamazlar.

Madde 11 – Seçici Kurulları üyelerine verilecek ücretler her dönemde Yönetim Kurulunca kararlaştırılır. Bu ücretler, rapor ücretiyle yolluktur.

Yolluk, toplantı için Ankara'ya dışardan gelen üyelere verilir.

Madde 12 – Ödüllerin sonuçları, her dalda kazanan yapıtların adları ve yazarların aldıkları oylar belirtilerek, Dil Bayramı günü açıklanır. Ödüller de o gün verilir.

Madde 13 – Seçiciler Kurulu üyeleri değerlendirme ve seçme işleri üzerinde açıklama yapamaz, yazı yazamazlar.

Madde 14 – Bu yönetmelik 1 ocak 1965 günü yürürlüğe girer.

Edebiyat Yapıtları Ödülü Seçici Kurulu
Hikmet Dizdaroğlu
Haldun Taner
Baha Dürder
Orhan Hançerlioğlu
Sabahattin Kudret Aksal
Salâh Birsel
Fazıl Hüsnü Dağlarca

Yedekler
Cahit Öztelli
Oktay Akbal
Naim Tirali

Bilim Ödülü Seçici Kurulu
Tahir Nejat Gencan
Ord. Prof. Dr. İlhami Civaoğlu
Prof. Dr. Samim Sinanoğlu
Orhan Şaik Gökyay
Haydar Ediskun
Agâh Sırrı Levend
Dr. Mehmet Tuğrul

Yedekler
Recai Cin
Prof. Dr. Macit Gökberk
Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu

*

Radyo Dil Ödülü Yönetmeliği

Madde 1 – Türk Dil Kurumu, Türkçenin arılaşmasına emek veren ve özen gösteren "Türkiye Radyoları"ndaki radyo görevlilerine, bu yönetmelikteki koşullar içinde, yılda bir kez "Radyo Dil Ödülü" verir.

Madde 2 – "Radyo Dil Ödülü"ne, Türk Dil Kurumu'nun amacına uygun olarak haber programı ve röportaj düzenleyen, Türkiye radyolarındaki görevli programcılar katılabilirler.

Madde 3 – "Radyo Dil Ödülü"nün Seçiciler Kurulu 7 kişidir. Bunlardan 3'ü Radyo (TRT Kurumu) temsilcisi, 4'ü Türk Dil Kurumu temsilcisidir. Seçiciler Kurulunun 3 de yedek üyesi vardır. Asıl ve yedek üyeler Ankara'dan seçilir.

Radyo (TRT Kurumu) her yıl seçeceği 3 asıl, 1 yedek üyenin adını Türk Dil Kurumu'na bildirir.

Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu, Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı'nın önereceği 8 aday arasından ya da gerekli görürse kendi göstereceği adaylar arasından, gizli oyla 4 asıl, 2 yedek üye seçer. Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanı, Seçiciler Kurulu'nun değişmez üyesidir.

Madde 4 – Seçiciler Kurulu'nca ödüle katılan haber programları ve röportajların değerlendirilmesinde, aşağıdaki ilke göz önünde tutulur:

Ödülün amacı, özellikle Radyo haber programlarının ve röportajların dilinin özleşmesini sağlamaktır. Haber programı düzenleyicilerin öz dile özen göstermeleri için konulan bu ödülün değerlendirilmesi, Türk Dil Kurumu'nun amacına uygunluk ölçüsüne göre yapılacaktır.

Madde 5 – "Radyo Dil Ödülü" adaylarının ödül dönemi içinde düzenledikleri haber programlarıyla röportajlarından üç tanesinin bandlarını metinleriyle birlikte "Türk Dil Kurumu Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı"na göndermeleri gerekir.

Adaylar, gönderdikleri program bandları ve metinlerinin kendilerince düzenlediklerini göstermek üzere, görevli bulundukları Radyo Müdürlüklerinden alacakları bir belgeyi, ödüle katılma dilekçelerine eklemek zorundadırlar. Bu belgede, haber programı ya da röportajın yayımlandığı ay, gün ve saat belirtilmeli ve bandın yayın süresi yazılmalıdır.

Madde 6 – Ödüller, I. madde gereğince her yıl bir kez verilir.

Ödül dönemi her yıl 1 ocaktan aralık sonuna değindir.

Madde 7 – Ödüle aday olacaklar 5. madde gereğince gerekli belgelerini en geç ertesi yıl ocak ayının sonuna değin "Türk Dil Kurumu Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı"na göndereceklerdir.

Madde 8 – Ödüller, o ödül dönemi içinde ilk yayımı yapılmış radyo programlarına verilir.

Düzenlendiği halde daha yayımlanmamış olan programlar ödüle katılamazlar. Ödüle aday olacak program bandı ve metni, Radyoda yayımlanan band ve metindir ; bu band ve metin üstünde hiç bir değişiklik yapılamaz.

Madde 9 – Seçiciler Kurulu, inceleme ve değerlendirmeler için en geç mart sonuna değin Türk Dil Kurumu'nca toplantıya çağrılır. Seçiciler Kurulu üyeleri Türk Dil Kurumu merkezinde toplanır.

Sonuçlar, Seçiciler Kurulu'nun çalışmaları bitince, düzenlenecek tutanağa göre açıklanır.

Ödül, oy çoğunluğu sağlayana verilir. Asıl üyelerden katılmayanların yerine yedek üyeler katılırlar.

Madde 10 – Her ödül döneminde verilecek ödül 1.000 T.L. dır.

Ödüller iki aday arasında bölüştürülemez ve her aday yalnız bir tek ödül alabilir.

Madde 11 – Ödül kazananlar, aradan iki dönem geçmedikçe yeniden aday olamazlar.

Madde 12 – Seçiciler Kurulu asıl ve yedek üyeleri ödüle aday olamazlar.

Madde 13 – Seçiciler Kurulu üyelerine verilecek ücret Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu'nca her kurultay dönemi için kararlaştırılır. Seçiciler Kurulu üyelerine bu ücretten ayrıca bir para ödenemez.

Madde 14 – İşbu yönetmelik 1 ocak 1964 gününde yürürlüğe girmiştir.

*

Basın Dil Ödülü Yönetmeliği

Madde 1 – Türk Dil Kurumu, Türkçenin arılaşmasına emek veren ve özen gösteren gazetecilere, bu yönetmelikteki koşullar içinde, yılda bir kez "Basın Dil Ödülü" verir.

Madde 2 – "Basın Dil Ödülü"ne, Türkiyenin her yerinde yayımlanan gazetelerde ve siyasal dergilerde çalışan ve özel yasa ve yönetmeliklerine göre "Gazeteci" niteliğini taşıyan makale, fıkra, röportaj yazarları, haber yazarları (muhabirleri) ile yazı işleri sorumlu yönetmenleri ve teknik sekreterleri katılabilirler.

Madde 3 – "Basın Dil Ödülü"nün Seçiciler Kurulu 7 kişidir. Bunlardan 3'ü basın üyesi, 4'ü Türk Dil Kurumu'nun temsilcisidir. Seçiciler Kurulunun 3 de yedek üyesi vardır.

Basın üyelerini, Türkiye Gazeteciler Sendikaları Federasyonu Ankara'da bulunan gazeteciler arasından seçer. Federasyon her yıl 3 asıl, 1 yedek üyenin adını Türk Dil Kurumu'na bildirir. Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu, Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı'nın önereceği 8 aday arasından ya da gerekli görürse kendi göstereceği adaylar arasından gizli oyla 4 asıl, 2 yedek üye seçer.

Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanı, Seçiciler Kurulu'nun değişmez üyesidir.

Madde 4 – Seçiciler Kurulu'nca değerlendirmeler sırasında aşağıdaki ilke göz önünde tutulur :

Ödülün amacı, basın dilinin arılaşıp özleşmesini sağlamak için basın üyelerini arı dile özendirmek. Bu bakımdan, değerlendirme, Türk Dil Kurumu'nun amaçlarına uygunluk ölçüsüne göre yapılacaktır.

Madde 5 – 2. maddedeki niteliği taşıyan bütün basın üyeleri "Basın Dil Ödülü"ne adaylıklarını koyabilirler.

Bir kişi bir dönemde yalnız bir türden adaylığını koyabilir. Basın dil ödülüne aday olan makale, fıkra ve röportaj yazarları, ödüle hangi türden katılmak istiyorlarsa, ödül dönemi içinde basılmış bulunan o türle ilgili 10 ayrı yazısının basıldığı gazete ve dergilerden 2 şer tane ; haber yazarları ile yazı işleri sorumlu yönetmenleri ve teknik sekreterler, yine ödül dönemi içinde yazdıkları haber, ya da koydukları başlıkların en az 10 tanesini gösterir gazete ve dergilerden 2 şer tane, "Türk Dil Kurumu Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı"na göndereceklerdir.

Aday olanlar, haber ve başlıkların kendilerince yazıldığını ve koyulduğunu göstermek üzere, bağlı bulundukları gazeteden ya da dergiden alacakları yazılı bir belgeyi de göndermek zorundadırlar. Bu belgede haberlerin ya da başlıkların yayımlandığı gazete ve derginin günü ve sayısı ayrıntılı olarak gösterilmelidir. Makale, fıkra ve röportaj yazıları imzasız olarak yayımlanmışsa, bu türe adaylıklarını koyacaklar da aynı belgeyi gönderirler.

Madde 6 – Ödüller, 1. madde gereğince her yıl bir kez verilir.

Ödül dönemi her yıl için 1 ocaktan 31 aralık akşamına değin geçen süredir.

Madde 7 – Ödüle aday olacaklar, 5. madde gereğince gerekli gazete, dergi ve belgesini en geç ertesi yılın 31 ocak akşamına değin "Türk Dil Kurumu Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığı"na göndereceklerdir.

Madde 8 – Seçiciler Kurulu, inceleme ve değerlendirmeler için en geç mart sonuna değin Türk Dil Kurumu'nca toplantıya çağrılır.

Seçiciler Kurulu üyeleri Türk Dil Kurumu merkezinde toplanır. Toplantı sonunda çalışmaları gösterir bir tutanak düzenlenir. Sonuçlar, Seçiciler Kurulu'nun çalışmaları bitince, düzenlenecek tutanağa göre açıklanır.

Madde 9 – Seçiciler Kurulu en az beş üyenin katılmasıyla toplanır. Ödül, salt çoğunluğu sağlayana verilir.

Madde 10 – Değerlendirme, makale, fıkra röportaj yazarları arasında ayrı ; yazı işleri sorumlu yönetmenleriyle teknik sekreterler ve haber yazarları arasında ayrı yapılır.

Madde 11 – Her ödül döneminde verilecek ödül : makale, fıkra ya da röportaj yazarlarına 1.000 T.L. ; yazı işleri sorumlu yönetmenleri, teknik sekreterler ya da haber yazarlarına 1.000 T.L. dır.

Ödüller iki aday arasında bölüştürülemez.

Madde 12 – Seçiciler Kurulu üyelerine verilecek ücret Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu'nca her kurultay dönemi için kararlaştırılır. Seçiciler Kurulu üyelerine bu ücretten ayrıca bir para ödenemez.

Madde 13 – Ödül kazananlar, aradan iki yıl geçmedikçe yeniden aday olamazlar.

Madde 14 – Seçiciler Kurulu asıl ve yedek üyeleri ödüle aday olamazlar.

Madde 15 – İşbu yönetmelik 1 ocak 1964 gününde yürürlüğe girmiştir.

H A B E R L E R :

* *Sanat Sevenler Derneği*, geçen ay içinde *Süt* adlı şiir kitabı dolayısıyla Cahit Külebi ile, *Menekşeli Bilinç* adlı hikâye kitabı dolayısıyla da Nezihe Meriç'le birer "Ocakbaşı Sohbeti" düzenlemiştir. Ayrıca yine geçen ay "Sanatçı memur mudur ?" konulu bir açık oturumla, Sabahattin Kudret Aksal'ın *Kahvede Şenlik Var* ve Güner Sümer'in *Bozuk Düzen* adlı oyunları üzerine birer açık oturum sunmuştur. *Sanat Sevenler Derneği* bu ay içinde de bir "Kitap Sergisi" düzenleyecektir.

* Tanınmış ressamlarımızdan A. Arad 16 aralık 1965 perşembe günü İstanbul Şehir Galerisi'nde bir sergi açmıştır. 13 aralık 1965'te genç kuşak ressamlarından Münip Özben de, Ankara'da Fransız Kültür Merkezi salonunda resimlerini sergilemiştir. Seramikçi Müfide Çalık'ın seramik sergisi de 21 aralık 1965 günü Ankara'da Güzel Sanatlar Galerisi'nde açılmıştır.

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

BU SAYININ SÖZCÜKLERİ

alınyazısı : Bir insanın başına gelmesi ezelden beri Tanrı tarafından kararlaştırılmış olduğuna inanılan her türlü haller, *mukadderat.*

anımsamak : Önce öğrenilmiş bir şeyi, bir yaşantıyı bellekte yeniden canlandırmak, *hatırlamak.*

aşama : Önem ve değer bakımından gitgide yükselen bir sıra basamakların her biri, *derece, mertebe, rütbe.*

aymazlık : Aymaz olanın hali, aymaza yakışacak hal, *gaflet.*

beğeni : İnsana bir şey için güzel ya da çirkin yargısını verdiren duygu; güzeli güzel olmayandan ayırma yetisi, *zevk.*

bellek : (ruhbilim) Öğrenilmiş ya da baştan geçmiş bir şeyi "zihin" de tutma yetisi, *hâfıza, zihin.*

betim : Bir şeyi, bir kişiyi, bir olayı v.b. betimleyen söz ya da yazı, *tasvir.*

betimlemek : Bir şeyin tasarımını söz ya da yazı ile yapmak, *tasvir etmek.*

bezek : Süs, *ziynet.*

bezemek : Süslemek, donatmak.

değgin : İlişiği olan, *müteallik, ait, dair.*

doğa : Kendiliğinden var olan şeylerin bütünü, *tabiat.*

dokunca : Bir çıkarın bozulması ya da yitmesi, *zarar.*

doruk : Dağ, ulu ağaç gibi büyük şeylerin en yüksek yeri, *zirve, şahika.*

duruk : Hep bir halde ve hiç değişmeden kalan, durgun, kımıldamaz, *statik.*

duyarlık : Duyar olma hali, *hassasiyet.*

düşünsel : Düşünüye değgin, *fikrî.*

düşünür : Düşünme yeteneği ileri derecede olan kimse, *mütefekkir.*

evre : Bir olayda birbiri ardınca görülen değişik durumların her biri, *safha.*

evrim : Basamak basamak oluşan dönüşüm, arka arkaya biçim değişimleri dizisi, *devrim* karşıtı, *tekâmül.*

gerekseme : Bir şey için duyulan gereklik, *ihtiyaç.*

gömü : Toprak altına gömülerek saklanmış para ya da değerli şeyler, *define.*

gömüt : Ölü gömülen yer, sin, *mezar, metfen, kabir.*

içerik : Bir şeyin içinde bulunan nesne, *muhteva ;* bir deyide ya da yargıda açıkça söylenmekle birlikte varlığı anlaşılabilen, *belirtik* karşıtı, *zımnî.*

im : Anlamlı iz ya da davranış, anlam yükletilen şey, bellik, *işaret.*

kamu : Hep, bütün ; bir ülkedeki halkın bütünü, *mâşer.*

kanıt : Sonurguya ulaşan bir yargılamanın, usavurumun dayandığı gerçek, *delil.*

karşın : Gerekirin ya da mantığın tersine olarak, *rağmen.*

koşul : Bir şeyin olabilmesi için eldeki olanaklara koşulması ileri sürülen, gereklik, *şart.*

kuşku : İşkilden doğan uyanıklık, *şüphe.*

neden : Bir varlığı ya da olayı doğuran şey, *sebep, illet.*

olanak : Olabilirlik, *imkân.*

öğe : Bileşik bir şeyi meydana getiren yalınç şeylerden her biri, *unsur, eleman (élément).*

öncü : Önden gidip haber ulaştıran kimse ; (sanat ve edebiyatta) en ileride bulunan. *(avant -garde).*

öneri : Önerme, kabul edilsin diye ileri sürülen düşünü, *teklif.*

özdek : Uzayda yer dolduran varlık, *madde, cisim.*

sav : İleri sürülerek savunulan düşünü, *dâva, iddia, tez.*

serüven : Birinin başından geçen ya da içine atılmış olduğu coşkulu olgu, *macera, sergüzeşt.*

sevi : Sevgi ve bağlılık duygusu, *aşk.*

sorun : Düşünülüp çözülmeye, konuşulup bir sonuca bağlanılmaya değeri ve gereği olan durum, *mesele.*

sözcük : Bir düşünü anlatan ve bir ya da birkaç heceden meydana gelen ses, söz, *kelime.*

süreç : Olu yoluyla yani halden hale geçerek ortaya çıkan şey, *vetire.*

tutku : Öteki isteklerin üstüne çıkmış aşırı istek, aşırı tutkunluk, *ihtiras.*

utku : Birçok emekler ve tehlikeli uğraşmalar pahasına erişilen mutlu sonuç, *zafer.*

yalvaç : Kitap getirmiş peygamber, *resul.*

yapıt : Meydana getirilen şey, *eser.*

yaşantı : Yaşanılan bir an parçası, yaşamın bölümleri, *(l'expérience vécue).*

yazın : Düşünce, duygu ve hayallerin, güzel ve etkili bir şekilde anlatılması sanatı ; bu sanatın kuralları ve eserleri ile uğraşan bilim kolu, *edebiyat.*

yöntem : Bir amaca ulaşmak için tutulan düzenli yol, *usul, metod.*

Türk Dil Kurumu Yayınları'ndan

Dil Devriminden Bu Yana

DÜZYAZI ÖRNEKLERİ

İçindeki yazarlar :

Memduh Şevket Esendal * Reşat Nuri Güntekin * Ruşen Eşref Ünaydın * Falih Rıfkı Atay * Nurullah Ataç * Ahmet Kutsi Tecer * Suut Kemal Yetkin * Selâhattin Batu * Sait Faik * Cevdet Kudret * İlhan Tarus * Yaşar Nabi Nayır * Nadir Nadi * Sabahattin Eyuboğlu * Ahmet Muhip Dranas * Orhan Kemal * Oktay Rifat * Melih Cevdet Anday * Samim Kocagöz * Orhan Hançerlioğlu * Haldun Taner * Hikmet Dizdaroğlu * Mehmet Seyda * Ceyhun Atuf Kansu * Feyyaz Kayacan * Salâh Birsel * Sabahattin Kudret Aksal * Orhan Asena * Yusuf Atılgan * Necati Cumalı * Vüs'at O. Bener * Yaşar Kemal * Oktay Akbal * Muzaffer Hacıhasanoğlu * M. Sunullah Arısoy * Attilâ İlhan * Nezihe Meriç * Naim Tirali * Talip Apaydın * Memet Fuat * Fikret Otyam * Hikmet Erhan Bener * Muzaffer Buyrukçu * Fakir Baykurt * Göngür Dilmen * Bilge Karasu * Turgut Özakman *, Tarık Dursun K. * * Orhan Duru * Mahmut Makal * Tahsin Yücel * Erdoğan Tokmakçıoğlu * Adnan Özyalçıner * Erdal Öz * Demir Özlü * Ferit Edgü ve Onat Kutlar.

Önsöz : Prof. Dr. Gündüz Akıncı.

Türk Edebiyatı'nın roman ve oyunlarından seçmelerle en güzel denemeler, hikâyeler bir arada * Türk dilinin en güzel örnekleri * 308 sayfa, fiyatı 10 lira.

Öğretmen ve öğrencilere % 50 indirim. İndirimli ve ödemeli isteklerde ayrıca posta parası eklenir.

TÜRK DİLİ, Sahibi : Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen : Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 173, 1 Şubat 1966*

ALİ ŞİR NEVAÎ

AGÂH SIRRI LEVEND

Nevaî XV. yüzyılda Orta Asya'da gelişmeye başlayan Çağatay lehçesinin en büyük şairi, Türk edebiyatının en önemli, en değerli bir kişisidir.

Nevaî yalnız bir şair değildir. İleri görüşlü fedakâr bir devlet adamı, geniş düşünceli bir müslüman, inanmış bir tarikat adamı, şiiri ve sanatı koruyan bir Türk düşünürü, Fars dili ve edebiyatının yaygın olduğu bir devirde Türk dilinin zenginliğini ve üstünlüğünü ileri süren bir milliyetçidir. Nevaî'yi işte bu açılardan incelemek gerekir.

Genel Durum:

Nevaî'nin hayatına ve sanatına geçmeden önce, onun yetiştiği devri ve o devirdeki Türk dili ve edebiyatının durumunu birkaç cümle ile gözden geçirmekte fayda vardır.

Timur 1405'de ölünce, büyük Türk İmparatorluğu birdenbire dağılmaya yüz tutmuştu. Timur'un oğullarından üçü kendi sağlığında ölmüş, yalnız küçük oğlu Şahruh kalmıştı. Şahruh, kardeşlerinin oğullarıyla çarpışmak zorunda kalmış, sonunda Horasan ile Maveraünnehir'i elinde tutabilmişti.

Şahruh, Horasan'ın merkezi olan Herat'ı merkez yapmış, Maveraünnehir'in merkezi olan Semerkant'ın valiliğini de oğlu Uluğ Bey'e bırakmıştır.

Şahruh'un saltanatı 43 yıl sürmüş ve 1447 de ölünce yerine Uluğ Bey geçmiştir. Fakat yine yurdun her yerinde ayaklanmalar başlamış ve Uluğ Bey, başta oğlu Abdüllatif olmak üzere birçoklarıyla savaşmak zorunda kalmış ve iki yıl kadar çekişmeden sonra, oğlu Abdüllatif tarafından öldürülmüştür. Biraz sonra Semerkant'ı Ebu Sait eline geçirmiştir.

Bundan sonra Herat'a, önce Ebülkasım Babur, onun 1457'de ölümü üzerine de Ebu Sait hakim olmuştur. Onun 1469'da Azerbaycan'daki Karabağ'da öldürülmesi üzerine, Herat'ta genç Hüseyin Baykara saltanatını ilân etmiştir.

Bir aralık Şahruh'un torunu Mirza Yadigâr Mehmet, Uzun Hasan'dan aldığı kuvvetle Herat'ı ele geçirmişse de, Baykara Yadigâr'ı öldürerek Herat'a hakim olmuştur. Baykara'nın saltanatı 40 yıl sürmüştür.

Edebî Durum:

Orta Asya'da Timur'un hakim olduğu ülkelerde edebî dil Farsça idi. Türk şairleri Farsça kaside ve gazel söylemekle kendilerini tanıtmaya çalışıyorlardı. Saraylarda ve aydın çevrelerde Farsça yazılmış eserler sürümde idi.

Böyle olmakla birlikte, XIV. yüzyılın ikinci yarısında Türkçe yazan şairler de görülmüş ve Çağatayca gelişme yolunu tutmuştur.

XV. yüzyılın ilk yarısında Sekkâkî, Atayî, Emirî, Gedayî, Ahmet, Haydar ve Lutfi ün kazanmış şairler arasındadır. Nevaî Lutfi'yi devrin en büyük şairi olarak anar. Onun bazı gazellerini tahmis etmiştir.

İşte Nevaî'nin işlediği dil, bu şairlerin kullandığı dildir.

Nevaî'nin Hayatı:

Nizamettin Ali Şir 17 ramazan 844 (9 şubat 1441)'de Herat'ta doğmuştur. Babası Kiçkine Bahşi ya da Kiçkine Bahadır adında biridir.

Kiçkine Bahadır 1447'de Şahruh'un ölümü üzerine ortalık karışınca, henüz altı yaşında olan küçük oğlu Ali Şir'i yanına alarak, Irak'a gitmek üzere kervanla yola çıkmıştır.

Beş yıl sonra Ebülkasım 1452'de Horasan'a hakim olunca, Kiçkine Bahadır oğlu ile yine Herat'a dönerek Ebülkasım'ın hizmetine girmiş, bir aralık Sebzvar emiri de olmuştur.

Ali Şir bu kez babasıyla birlikte gitmeyerek Herat'ta kalmıştır. Ebülkasım gerek Ali Şir'e, gerek süt kardeşi olan Mirza Hüseyin (Sultan Hüseyin Baykara)'in öğrenimlerine çok yakın ilgi göstermiş, onlar da bu hevesle Farsça ve Türkçe şiirler söylemeye başlamışlardır.

Ebülkasım 1456'da Meşhet'e giderken Mirza Hüseyin ile Ali Şir'i de birlikte götürmüştür. Ebülkasım 1457'de Meşhet'te ölünce, Mirza Hüseyin Merv'e gitmiş, Ali Şir ise Meşhet'te kalarak öğrenimine devam etmiştir.

Ebülkasım'ın ölümünden biraz sonra Kiçkine Bahadır da ölünce, Ali Şir'i, Timur sülâlesi emirlerinden Seyyit Hasan Erdeşir korumuş, ona baba şefkati göstermiştir.

Ali Şir babasının ölümünden sonra Herat'a dönerek Ebu Sait'in hizmetine girmiştir. Fakat Ebu Sait Ali Şir'e bir türlü güvenememiştir. Onun, kendisine karşı ayaklanmış olan Hüseyin Baykara'nın yakın arkadaşı olması, bu güvensizliğin başlıca nedenlerindendir. Hatta Ali Şir'in dayıları olan şair Kâbilî ile Garibî'yi de aynı kuşku ile öldürtmüştür. Herat'ta barınamayacağını anlayan Ali Şir, Semerkant'a gitmiş orada öğrenimine devam etmiştir.

Ali Şir'in Semerkant'ta ne kadar kaldığını bilmiyoruz. Ancak 1466'da onun Herat'ta olduğu anlaşılıyor. Bu tarihte La'lî sülâlesinin Bedahşan ayaklanması olmuştu. Ali Şir onun üzerine Herat'ta kalmak istemeyerek ikinci kez Semerkant'a gitmiştir. Onun Seyyit Hasan Erdeşir'e yazdığı manzum mektup bu zamanda kaleme alınmış olsa gerektir.

Ebu Sait Karakoyunlular'a yardım için gittiği Karabağ'da 1469'da öldürülmesi üzerine, Sultan Hüseyin Baykara Herat'ı alarak Horasan'a hakim olmuştur. Ali Şir o tarihlerde Semerkat'ta bulunmakta idi. Baykara Semerkant'ta vali olarak bulunan Ahmet Mirza'ya mektup yazarak eski arkadaşını istetmiş, böylelikle yola çıkan Ali Şir, Sultan Hüseyin Baykara tarafından Herat'ta karşılanmıştır. Nevaî de, bayrama rastladığı için, yeni Sultana Hilâliye kasidesini sunmuştur.

Nevaî'nin ilk kabul ettiği görev mühürdarlıktır. Fakat o bu göreviyle değil, Sultana olan yakınlığıyla tanınmıştır.

Nevaî'nin Sultana ilk hizmeti, yurt yönetiminde gösterdiği anlayışla olmuştur. Baykara Nevaî ile birlikte Esterâbat'ta bulunduğu sırada, Herat'ta vergi işleri yüzünden bir halk hareketi olmuştu. Baykara bu hareketi şiddetle karşılamak istemiş, Nevaî ise, araya girerek yolsuzluk yapanların cezalandırılmasını sağlamış, böylece halkın sevgisini kazanmıştır.

Onun asıl büyük hizmeti, Yadigâr Mehmet olayında görülmüştür. Şahruh'un torunlarından Yadigâr Mehmet, 1469'da Uzun Hasan'dan aldığı kuvvetle Herat'a yürümüşse de, Baykara tarafından püskürtülmüştür. 1470'de Herat'ta çıkan bir kargaşalık yüzünden Baykara şehirden uzaklaşınca, Yadigâr Mehmet bunu fırsat bilmiş, Uzun Hasan'ın yolladığı kuvvetle kolayca Herat'a girmiştir. Bir süre sonra Herat önlerine gelen Baykara, Yadigâr'ı kaleye kapanmak zorunda bırakmış, geceleyin de kaleyi kuşatmıştır. Askerlerin kaleye girmeye cesaret edemedikleri bir anda, Nevaî yanına aldığı iki erle gizlice kaleye tırmanmış, nöbetçilerin bulunmamasından yararlanarak yalın kılıç saraya girmiş, Yadigâr'ı içki masası başında sızmış bularak yakalayıp Baykara'ya teslim etmiştir; Yadigâr da hemen öldürülmüştür.

Nevaî 1472'de emir (divan beyi) olmuştur. Bu yeni görevi onu devlet işleriyle daha yakından ilgilendirmeye götürüyordu. Devlet kötü adamların elinde idi. Vergi adaletsizliği, yönetimde yolsuzluk ve zulüm halkı bıktır-

mıştı. Saray entrikaları almış yürümüştü. Nevaî bunlara göz yumacak yaradılışta değildi. Onun içindir ki, görevi başında bulunduğu sürece bunlarla uğraşmış, bu yüzden birçok düşman kazanmıştı.

Bunlardan biri, naiblikle görevlendirilmiş olan Mecdettin idi. Nevaî görevi boyunca bununla çekişmek zorunda kalmıştır. Mecdettin bir aralık gözden düşmüşse de, yine Baykara'ya sokulmak yolunu bulmuştur.

Nevaî 1476'da Camî'nin irşadıyla nakşbendi tarikatına girmiştir.

Nevaî 1487'de Esterabat valiliğine gönderilmiştir. Bunun başlıca nedeni, Mecdettin'in tekrar görevi başına getirilmiş olmasındadır. Nevaî için bu bir gözden düşmedir. Nevaî bu görevde on beş ay kalmış, sonra Sultanın emriyle tekrar Herat'ta yerleşmiştir.

1489'da Nevaî babası gibi sevdiği Seyyit Hasan Erdeşir'i kaybetmiştir. Bu Nevaî'yi çok üzmüştür. Başka bir üzüntü de, Nevaî'nin kardeşi olan Derviş Ali'nin Belh'de vali bulunduğu sırada ayaklanmasıdır.

Nevaî 1489'da divan beyliğinden çekilmiş, artık "Mukarreb-i Sultanî" olarak Baykara'nın yanında kalmıştır.

1490'da Mecdettin tekrar gözden düşmüş ve Herat'ta barınamayacağını anlayarak kaçmışsa da, Mekke'ye giderken yolda öldürülmüştür.

1492'de Camî'nin ölümü, Nevaî için yeni bir acı olmuştur.

1497'de Baykara ile büyük oğlu veliaht Bediuzzaman'ın arası açılmıştır. Nevaî bunları barıştırmak için çok çalışmış ise de, Baykara'nın iki yüzlü davranışı yüzünden başarı sağlayamamıştır. Hele esir edilen Bediuzzaman'ın oğlu Mehmet'in Herat sarayında öldürülmesi üzerine, baba ile oğulun arası büsbütün gerginleşmiştir.

Nevaî bundan çok üzülmüş ve Herat'tan uzaklaşmak için Meşhet'e gitmiş ve oradan Baykara'ya gönderdiği bir mektupla Hacca gitmek için izin istemişse de, Baykara'nın yolların tehlikeli olduğunu söylemesi üzerine vazgeçmek zorunda kalmıştır.

1499'da Baykara ile Bediuzzaman barışmışsa da, Nevaî üzerinde bu hal büyük bir etki yapmış ve saltanatın geleceğinden umudunu kesmiştir.

Nevaî'nin son zamanlarda sağlığı da bozulmuştu. Yalnız ruhca değil, vücutça da hastalanmıştı. 1500'de Baykara'nın Esterabat'dan dönüşü sırasında bir kalb bunalımı geçirmiş ve Sultanın elini öptükten sonra yere yığılmıştır.

Eski arkadaşının bu haline üzülen Baykara, onu kendi tahtıravanına bindirerek Herat'a getirmişse de, Nevaî kurtulamamış ve 3 ocak 1501'de hayata gözlerini kapamıştır.

Nevaî'nin Sanatı ve Kişiliği:

Nevaî 8 yaşlarında henüz çocukken şiir söylemeye başlamıştır. Bunu kendisinden öğreniyoruz. Çocuktaki bu şiir merakı ailesinden gelmiştir.

Babası Kiçkine Bahadır, Herat'taki evinde sık sık şairleri, ressamları, musiki üstadlarını toplar, meclisler kurarmış. Dayıları Kâbilî ile Garibî de tanınmış birer şairdir.

Nevaî'nin divanı ilk kez bir şiir meraklısı tarafından toplanmıştır. 1465 tarihini taşır. Şair o zaman 24 yaşındadır.

Şairin kendisinin tertip ettiği ilk divan *Bedayiu'l-Bidaye* adını taşır. Bunu ne zaman tertip ettiğini bilmiyoruz. Fakat Baykara'nın tahta geçtiği tarihten sonra tertiplediğine göre, 1469 yılından sonradır.

Şairin ikinci divanı da *Nevadirü'n-Nihaye* adını taşır. Bunu da ne zaman tertiplediğini bilmiyoruz. Şair o tarihten sonra gazel yazmamağa karar vermiştir. Yalnız herhangi bir esinle ara sıra beyitler, matla'lar söyleyip bunları saklamaktadır. İleride sırası gelince bunları tamamlayarak ziyan olmaktan kurtaracaktır.

Bu çalışma 50 ile 60 yaşları arasındadır. Bir yandan Baykara'nın, bir yandan da Camî'nin tavsiyesiyle şiirlerini tamamlaya başlamış, bunları eski yazdıklarıyla birlikte *Hazayinü'l-Maanî* adı altında toplayarak 4 divana ayırmıştır.

Garaibü's-Sıgar	8–20 yaşları arasında söylediği şiirler,
Nevadirü'ş-Şebab	20–35 yaşları arasında söylediği şiirler,
Bedayiu'l-Vasat	35–45 yaşları arasında söylediği şiirler,
Fevaidü'l-Kiber	45–60 yaşları arasında söylediği şiirler,

Nevaî'nin ilk divanı olan *Bedayiu'l-Bidaye* için bir dibace yazmıştır. Bu dibace *Garaibü's-Sıgar* nüshalarının başında bulunur. İkinci divanı için de bir fihrist yazmışsa da, bu meydanda yoktur. Şair *Hazayinü'l-Maanî* için de bir dibace yazmıştır ki, bunun Türkiyede tek nüshası Nuruosmaniye Kitaplığında 3999 numaradaki kitabın sayfa kenarlarındadır. Nevaî'nin hayatı bakımından çok değerli bilgileri taşımaktadır.

Nevaî'nin bir de Farsça divanı vardır ki, bunun da iki nüshasından biri Nuruosmaniyede öteki de Türk-İslâm Müzesindedir.

Nevaî'nin asıl büyük eseri Hamse'sidir. Nevaî Hamse'ye 1483'de başlamıştır. Bu tarihten çok önce Seyyit Hasan Erdeşir'e yazdığı manzum mektupta Herat'ın takdirsizliğinden bahsederken: "Firdevsî *Şeh-name*'yi 30 yılda meydana getirmiş, bu benim için 30 aylık iştir" demekte, Nizamî'nin Hamse'sinden bahsederken de : "Onun 30 yılda yaptığını ben iki üç yılda yaparım" diye övünmektedir. Nevaî gerçekten dediği gibi yapmış beş mesnevîyi 2 yıl gibi kısa bir zamanda bitirmiştir.

Nevaî'nın Hamse'si Nizamî'nin Hamse'sine cevaptır. Nevaî mesnevîlerini haylı değiştirmiştir. Birinci mesnevîsi olan *Hayretü'l-ebrar*, *Mahzenü'l-esrar*'a cevap olmakla birlikte, makalelerin ve hikâyelerin hepsini yeniden

kaleme almıştır. Vezin ve şekilden başka aslı ile hiç bir ilgisi yoktur. Nevaî ele aldığı konuları daha çok zamanın sosyal hayatından seçmiştir.

İkinci mesnevîsi olan *Ferhad ü Şirin*'de bu değişiklik daha açıktır. Nizamî Husrev'i eserin belli başlı kahramanı olarak tasvir ettiği halde, Nevaî bu rolü Ferhat'a vermiş, onu gerçek bir kahraman olarak yaratmıştır. Nevaî'deki Ferhat, Çin Türkistanı Hakanının oğludur. Husrev, Şirin, Şapur başka başka tipler olarak eserde yer alırlar.

Üçüncü mesnevîsi olan *Leylî vü Mecnun*'da Mecnun, bir çöl adamıdır. Burada Mecnun elbet büsbütün de değiştirilemezdi. Fakat Nevaî onu mümkün olduğu kadar gerçekleştirmeye çalışmış. Fazla motifleri atarak eseri toplu bir hale getirmiştir.

Dördüncü mesnevî olan *Seb'a-i Seyyar* da büyük değişikliklere uğramıştır. Nevaî, Nizamî ile Emir Husrev'in mesnevîlerini haklı olarak eleştirmektedir. Nevaî'deki yedi masal büsbütün başka konulardadır. Nevaî burada tabiate uymayan motifleri atmış, eseri oldukça tabiileştirmiştir.

Sedd-i İskenderî de öyledir. Nevaî'deki İskender, Nizamî'nin İskender'ine benzemez. Nizamî eserini *Ikbal-name* ve *Şeref-name* olarak ikiye ayırmıştır. *İkbal-name*'de onu muzaffer bir asker, *Şeref-name*'de ise bir peygamber olarak göstermiştir. Halbuki Nevaî'de İskender yalnız bir kahramandır. Adaletli, cesur, koruyucu ve yapıcı bir hükümdardır. Yalnız eserin sonuna doğru onun hem veli hem nebi olduğunu bir söylenti olarak kaydetmektedir. Nevaî İskender'in kişiliğinde, ülkü edindiği bir Türk kahramanını yaşatmak istemiştir.

Nevaî bütün eserlerini özel bir amaçla kaleme almıştır. Örneğin *Siracü'l-Müslimin*, yurttaşlarına müslümanlığı iyice tanıtmak, onlara dinî görevlerini öğretmek için kaleme alınmıştır. *Lisanü't-Tayr*, tasavvufî bir eserdir. Attar'ın *Mantıku't-Tayr*'ından esin alınarak yeni baştan yazılmıştır. Hikâyelerin hepsi başkadır.

Mahbubü'l-Kulub, içinde bulunduğu toplumun bir aynasıdır. Ahlâkî bir eserdir. *Nesayimü'l-Mahabbe*'de Camî'nin *Nefehatü'l-Üns*'ünde eksik bıraktığı Türk şeyhlerini de almıştır.

Muhakemetü'l-Lügateyn Türk dilinin haklı bir savunmasıdır. Şair bu eserinde Türkçe ile Farsçayı karşılaştırıyor. Türk dilinin daha zengin ve daha üstün olduğunu kaydediyor. Türkçe yüz kelime alıyor. Bunlar ağlamanın çeşitleridir. Türk dilinde bunların ayrı kelimelerle belirtildiği halde, Farsçada bir tek kelime ile karşılandığını söylüyor. Ana dili olan Türkçeyi bırakarak, sözde hüner göstermek için Farsça yazan gençleri kınıyor. "Vaktiyle ben de Farsça yazmıştım. Fakat Türkçenin üstünlüğünü görerek bunda karar kıldım" diyor.

Nevaî vakit buldukça tarih de yazmıştır. *Tarih–i Mülûk–ı Acem* ile *Tarih–i Enbiya ve Hükema* gibi. Türk tarihinden bahseden bir de *Zübdetü't–Tevarih* varsa da elimize geçmemiştir.

Nevaî için hayatta esas gerçek, sevgidir. Nevaî evlenmemiştir. Şüphesiz sevmiş, fakat daha çok sevgisini ulusa, halka, hükümdara, dostuna ve arkadaşına ve bütün insanlara karşı bol bol göstermiştir.

O, bütün yazılarında halkın yararını gözetmiş, eserlerini Türklere öğretmek ve okutmak için yazmış, hükümdarını doğru yola götürmeğe çalışmış veliahde ve öteki şehzadelere durmadan öğütler vermiş, hayatını bu uğurda harcamıştır. Onun halka kızdığı ve toplumu eleştirdiği zamanlar da olmuştur. Fakat bu sitemler, onlara karşı duyduğu sevginin başka bir tecellisidir.

O, ulusa karşı sevgisini gerek Herat'ta, gerek Horasan'ın başka yerlerinde yaptırdığı 300'den çok hayratla göstermiştir. Herat'taki medrese, hankah ve cami için vakıflar bırakmıştır.

Sevdiği ve saydığı kişilere karşı olan bağlılığını eserleriyle göstermiştir. Camî'nin ölümüne Farça bir ağıt yazdığı gibi, *Hamsetü'l–Mütehayyirin* adlı eserini yazmış, babası gibi sevdiği Seyyit Hasan Erdeşir ile Pehlevan Mehmet için ayrı kitaplar kaleme almıştır.

O, sevmediği kişiler hakkındaki hükümlerde de doğruluktan ayrılmamıştır. *Mecalisü'n–Nefais*'deki hükümler buna birer tanıktır.

Nevaî'nin Herat'taki evi şairler, bilginler ve musiki üstadları için bir toplantı yeri olmuştur. Bu toplantılarda şiirler okunur, tartışmalar yapılır ve musiki fasılları geçilirdi. Kendisinin musiki ile de ilgisi vardır. Birçok besteler onundur. Nevaî pek çoklarının şiirlerini düzeltmiş, hakemlik etmiş, düşüncelerini ortaya koymuştur.

Nevaî, gururu alçakgönüllülükle birleştirmesini bilmiştir. O, Camî'den, Baykara ile oğlundan başka kimse için övgü yazmamıştır. Bunları da içten gelen bir sevgi ile yapmıştır. Onun övünmeleri de başka şairlerinkine benzemez. Haklı ve samimîdir.

Nevaî'nin etkilendiği şairler daha çok Nizamî, Emir Husrev, Camî, Sadi, Hafiz Şirazî ve Attar'dır. Kendisinin etki alanı ise çok geniştir. Anadolu'da birçok şairler onun etkisi altında kalmışlardır. Fuzulî ve Nedim bunların başında gelir. XVI. yüzyıl şairlerinden Cemilî onun divanına kafiye sırasıyla nazireler söylemiştir.

Özet olarak diyebiliriz ki, Nevaî ünlü bir şair, değerli bir sanatçı, kâmil bir insan, şefkatli bir dost, dini bütün bir müslüman, yurdu ve ulusu için çırpınan bir milliyetçidir.

NEVAÎ'DE DİL BİLİNCİ

HİKMET DİZDAROĞLU

Yurt, ulus ve dil sevgisi, ulusal varlığın temel taşlarıdır. Bunlardan birini ötekinden üstün tutamayız. Ulusal varlığımız onlarla oluşur, onlarsız düşünülemez. Yurt-ulus-dil üçlemi, en güçlü birliktir.

Ali Şir Nevaî, yüzyıllar önce bu bilince ulaşan, özellikle dil konusunda olumlu düşünceler ortaya koyan, onları uygulayan, Türk milliyetçiliği tarihinin adı saygı ile anılması gereken yüce kişilerinden biridir. Prof. Zeki Velidi Togan'ın deyimiyle, "O, kendi ulusunu ve dilini sevmiş, bütün varlığı ile kendini Türk şiirine vermiş ve bu bakımdan tarihte oynadığı eşsiz rolün bilincine ermiştir."

Nevaî, derin bir ulusal duygu ile Arapça ve Farsça'nın karşısına dikilmiş, Türkçe'nin üstünlüğünü savunmuş, Türkçe yazan şairleri desteklemiş, onlara yol göstermiş, Türkçe'yi egemen kılmak için hiç bir fırsatı kaçırmamıştır. *Muhakemetü'l-Lûgateyn*'i bu amaçla yazdı. Bu eserinde, örnekleri ve tanıklarıyla gösterdi ki, Türkçe, birçok bakımlardan Farsça'ya üstündür; "sözü anlamlandırma işinde" Türkçe, Farsça'dan ileridir. "*Fars dili derin ve yüksek konular anlatımında geridir. Çünkü Türkçe'nin konusunda ve konularında pek çok incelikler ve özellikler düşünülmüştür; en ufak farklar, en uçucu anlamlar için birçok sözcükler yaratılmıştır.*" Nevaî, düşüncelerini ispatlamak için, sayısız örnekler ve tanıklar vermiştir. Böylece, bilimsel ve tarafsız çalışmanın ne demek olduğunu da bize anlatmış olmaktadır: Yargılarını soyut düşünceler halinde bırakmayarak, onları kuvvetli temeller üzerine oturtmuştur.

Nevaî'nin dil konusundaki temel fikirlerini beş noktada toplayabiliriz.

1. Türkçe'de olup da karşılıkları Farsça'da bulunmayan sözcükler.

Nevaî bir liste düzenleyerek, bu listede gösterdiği sözcüklerin karşılıklarının Farsça'da bulunmadığını işaretle şöyle der: "*Farslar konuşurlarken bu sözcüklerin kavramlarına eremezler. Bu kavramlar onlara anlatılmak istense uzun uzun cümleler yapmadıkça olmaz.*" Bu sözcüklerin istenildiği kadar çoğaltılabileceğini söyleyen Nevaî, vardığı sonuçtan övünç duyarak, sözlerini şöyle düğümler: "*Türk dilinde bu çeşit sözler pek çok bulunur; bu kelimeleri uğraşıp sıralamaktan maksadım şudur ki, yanlış düşünenler, aykırı kanışta olanlar bunlarla başkalarını ölçüp nispet ederek haklı olduğumuza inansınlar.*"

2. **Türkçe sözcüklerde anlam zenginliği.**

Nevaî, Türk dilindeki kimi sözcüklerin birkaç anlama geldiğini, Farsça'da böyle bir durum olmadığını belirtiyor. Bir sözcüğün, böyle çeşitli anlamlar taşıması, ona göre, şiirde sanat yapmak isteyenlerin işini çok kolaylaştırır. Özellikle cinas ve iyham sanatları bu temele dayanır. Onun içindir ki, "Bu sanatlar Türkçe'de Farsça'dan daha çok ve daha kolaydır."

3. **Türkçe'de ünlülerin bolluğu.**

Türkçe, ses zenginliği bakımından, Farsça'yı geride bırakır. *Vâvîler* ve *yâîler* denen ses takımlarında Farsça sözcükler ancak *o, u, i, î* biçimlerine girebildikleri halde, Türkçe sözcükler *vâvîler* takımında *o, ö, u, ü* diye dört, ve *yâîler* takımında da *e, é, i* olarak üç biçime girebilirler. Bu durum, şair ve yazarların işini kolaylaştırdığı gibi, dilin uyumunu da artırır. "Oysa Farsça'da bu kolaylıklar yoktur.'

4. **Her varlık, her yaratık için ayrı bir sözcük.**

Türkçe'de, bir yaratığın çeşitli gelişim evreleri ve cinsel ayrılıkları ayrı sözcüklerle adlandırılmıştır. Bu, özelliğe Farsça'da raslamıyoruz. Sözgelimi "*Kuşta en önemli olan şey* **ilbasun** *yani ördektir. Fars bunu bilmez. Türk, ördeğin erkeğine* **suna**, *dişisine* **burçin** *der. Fars bunlara ad koymamıştır; erkek olsun dişi olsun hepsine birden* **mürgab** *der. Ördek cinsinden kuşları iyi bilen kuşçular katında* **çörke**, **irkesoktur**, **almabaş**, **çakırkanat**, **temürkanat**, **alaladga**, **alapeke**, **bağçal** *gibi yetmiş çeşidi bulanların topuna da Farslar gene mürgab derler; eğer birbirlerinden ayırmak isterlerse Türkçesini söylerler.*"

5. **Türkçe'nin gramer özellikleri.**

Türkçe, taşıdığı gramer özellikleriyle de Farsça'dan ayrılır. Bu ayrılıklar, kullanılışta kolaylıklar sağlar. Sözgelimi Türkçe'de işteş fiiller, yeterlik fiilleri ve eklerle türemiş sıfatlar olduğu halde, bunlar Farsça'da yoktur. Kelime türetmeye yarayan eklerin bolluğu, Türk dilinin zenginleşmesini sağlayan bellibaşlı yollardan biridir.

Nevaî, beş noktada topladığımız bu karşılaştırmaları yaptıktan sonra, şiirlerini Türkçe yerine Farsça yazan şairlere yönelir, onları kınar, şu acı fakat haklı sitemde bulunur:

"*Türk'ün bilgisiz ve zavallı gençleri, güzel sanarak, Farsça şiir söylemeye özeniyorlar. Bir insan etraflı ve iyi düşünse Türkçe'de bu kadar genişlikler, incelikler, derinlikler ve zenginlikler durup dururken bu dilde şiir söylemenin ve sanat göstermenin daha kolay, daha beğenilir olacağını anlar. Türk dilinin olgunluğu ve yüksekliği bu*

kadar tanıklarla meydana çıkarıldı. Gerekti ki bu halk arasında yetişen şairler, sanat sahipleri sanatlarını öz dilleri dururken özge dil ile meydana koymamalıydılar; ve böyle bir işe girişmemeliydiler. Eğer iki dilde şiir söylemeye, yazmaya uzlukları yetişiyor idiyse, öz dillerinde, özge dille söylediklerinden daha çok söyleyip yazmalıydılar. İnsan, şöyle bir düşünceye kafasında yer veremez: Türk ulusunun sanat sahipleri Türkçe şiir yazmak ellerinden gelirken hepsi birden Türkçe yazmasınlar da Farsça yazsınlar! Bu olamaz. Sözün doğrusu, Türkçe yazmak ellerinden gelmiyor. Eğer Türkçe söyleyecek olsalar, Farsların Türkçe şiirleri gibi olacak; yazdıklarını, söylediklerini selçik bir Türk'ün önünde okuyamayacaklar. Okusalar her sözcüğünde yüz ayıp, her cümlesinde yüz eksiklik bulunacak!" Yüzyılların ötesinden gelen bu gür sesin doğruluğuna ve gerçekliğine hak vermemek elde midir?

Nevaî, Türklüğü ile övünen, bundan gurur duyan bir kişidir; gerçek bir Türk milliyetçisidir. Türklerin yaratılış, anlayış ve kavrayış bakımlarından kimseye benzemediklerini, bütün uluslardan üstün olduklarını belirtir, sonunda der ki: "*Türklerin hepsi de Fars diliyle konuşmada ve o dili kullanmada uzluk gösterirler. Türk şairlerinin birçokları Fars diliyle ve bir Fars gibi güzel, yüksek, derin ve değerli şiirler yazarlar. Oysa Farsların hiç biri Türkçe konuşamaz. Türk'ün yaratılışında Fars'tan ileri ve üstün olduğuna bundan daha kuvvetli tanık olamaz; ve hiç bir Fars bunun tersini iddia edemez.*"

Nevaî, Türkçü ve milliyetçi görüşünü öteki eserlerinde de yansıtmıştır. Hamsesine giren eserlerin her birindeki kahramanları ideal bir Türk kahramanı kılığına sokmuş, hikâyelerine ulusal bir hava vermeye dikkat etmiştir. *Ferhad ü Şirin* mesnevisindeki Ferhat, karakter çizgileri belirsiz bir kişi değil, Türk'le ilgili özellikleri taşıyan bir kahramandır. Bu mesnevisine, Harzem ve Hoten Türklerinin hayatından alınmış bir roman kimliği katmıştır. *Sedd-i İskenderî* de böyledir; Türk tarihiyle ilgili birçok tablolar yer almıştır.

Nevaî'de dil bilinci ve milliyetçilik duygusu öylesine köklüdür ki, Türkçe konuşup yazmayanları, Türk soyundan olsalar bile, Türk saymaz. Bundan ötürü, Farsça şiirler söyleyen Türk sultanlarını "Fars sultanları" diye adlandırır. Bu inancın bir sonucu olarak, ancak devletin resmî dili ile sanat ve edebiyat dili Türkçe olursa Türk egemenliğinin gerçekleşebileceğine inanıyordu. Nevaî'nin hayatı ve eserleri üzerinde bir araştırma yapmış olan Rus bilginlerinden M. Belin bile, "O, milliyetçiliğin kurucusudur, çünkü millî bir dile baş vurdu ve onu çürütülmez ve tartışılmaz hale getirdi." demekten kendini alamamıştır.

Nevaî, Türkçe'nin "gerek konularında, gerek konuşunda" üstünlüğünü açıklarken, bunun temelsiz bir iddia olmadığını, uzun yıllar yaptığı incelemeler sonunda bu yargıya ulaştığını bildirir ve sözlerinin doğruluğuna tanık olarak da kendi eserlerini salık verir. Çalışmalarında, gerçeklere bağlı

B U L U T U M

Ceylandan daha ürkek, dalgadan daha çevik;
Bulanmış gözlerinde yağmursonu yeşillik;
Sarı eteklerinde rüzgârda ekin sesi;
Gülüşleri çocukluk çağının bir çeşmesi...

Susamış kollarımdan bulutum geldi geçti...

Behçet Kemal ÇAĞLAR

---

kaldığına, yan tutmadığına, yargılarının dayanağı bulunduğuna dikkati çeker: "*Bu sözlerimden ben Türk olduğum için Türkçe'nin övgülerinde aşırılık ettiğim, Farsça ile de ilgim az bulunduğundan bu dilin geriliklerini belirtmekte ileri gittiğim sanılmasın. Fars dilini irdelemekte hiç kimse benim kadar derinliklere inememiştir ve bu dildeki doğrunun, yanlışın kaynaklarını görememiştir.*" Bu sözlerin doğruluğunu, Nevaî'ye, Çağatayca ve Farsça'daki derin bilgisinden ötürü "zü'l–lisaneyn" denilmesi de tanıklar.

Türk ulusu, Nevaî'nin dil alanındaki tutumunu, Çağatay lehçesine yaptığı hizmetleri unutmamış, yarattığı dile "Nevaî dili" adını vererek, en büyük değerlendirmeyi yapmış, adını ölümsüzleştirmiştir. Nevaî, Türk diline hizmeti ve ortaya koyduğu eserleriyle Türk milliyetçiliği tarihinin ölümsüz kişileri arasına karışmıştır. Türk dilinin ve Türk ulusunun tarihini inceleyenler, yüzyılların ötesinden, Nevaî'nin sesini duyacak, Türk olmanın övüncüyle önünde saygıyla eğileceklerdir.

NEVAÎ VE TÜRK DİLİ

Ali Şir Nevaî, Muhakemetü'l-Lûgateyn'*de*, *Türk oldukları halde ana dillerini bırakıp Farsça yazmayı hüner sayan gençlere seslenerek onları kınıyor; sonra kendisinden bahsederek, bu gerçeği nasıl sezdiğini, bu dalgınlıktan nasıl uyandığını anlatıyor:*

Türkün beceriksiz ve değersiz gençleri, kolaydır diye, Farsça şiir söylemeye özeniyorlar. Gerçekten iyi düşünülürse, mademki Türk dilinde bu kadar genişlik, bu derece enginlik vardır; gerekir ki, her şekilde ve her türde şiir söylemek ve sanat göstermek kolay olsun. Gerçekten kolaydır da. Türk dilinin genişliği bu kadar tanıklarla anlaşıldıktan sonra, yetenekli Türk gençlerinin kendi dilleri dururken başka dille eserlerini yazmamaları gerekirdi. Eğer her iki dille şiir yazabilecek yetenekte iseler, kendi dillerinde daha çok eser vermeliydiler. Hiç olmazsa başka dille yazdıkları kadar kendi dilleriyle de yazmalıydılar. Yoksa Türk şairlerinin hepsinin, Türkçe şiir söyleyebildikleri halde, Türkçe söylemeyip Farsça söylemeleri düşünülemez. Doğrusu şudur ki, bunlar Türkçe şiir söyleyecek güçte değildirler. Eğer Türkçe yazacak olsalar, Sartlar'ın Türkçe şiirleri gibi, bunları şiirden anlayan Türkler'in yanında okuyamazlar. Okusalar her kelimesinde yüz yanlış bulunur.

*

Türkçenin Farsçaya bu derece üstünlüğü, bu kadar genişliği meydanda iken, bu gerçek bilinmiyordu. Türk dili bırakılmak üzere idi. Bunun içindir ki, ben de gençliğimde geleneğe uyarak ilk şiirlerimi Farsça söyledim. Kendimi anlamağa başlayınca, güçlükleri yenmek isteğiyle Türk diline döndüm ve onu düşünmeğe başladım. O zaman gözlerimin önünde on sekiz bin âlemden daha geniş bir âlem belirdi. O âlemin süslerle dolu göğü bana dokuz felekten daha yüksek göründü. İncileri yıldız cevherlerinden daha parlak olan erdemlik hazinesi bana açıldı. Orada gülleri gökteki yıldızlardan daha parlak, içine yabancı ayağı girmemiş, yabancı eli değmemiş bir gül bahçesine rastladım. Fakat bu hazinenin bekçisi olan ejderleri kan dökücü idi. Güllerinin dikeni de sayısızdı. Düşündüm ki, tabiat sahibi kimseler bu ejderlerin zehiri korkusundan bu hazineye girememişlerdir. Ve gönlüme öyle geldi ki, şairlerin seçkinleri, bu dikenlerin korkusuyla bu bahçeden

OTLAR BÖCEKLER İNSANLAR

Erik dalları ısındı buralarda
Coşkun bir açlıkla yeşile sarıldı otlar
Serin dağlara doğru eğildi sımsıcak
Yüreği dolu bulutlar

Gerinir güneşe karşı kımıl kımıl
Ve çatlar kelebek olur tırtıllar
Gerçek edip uykuya sığmaz bir düşü
İki günlük yaşantıya nasıl sığar
Kanadlarındaki o çiçek cümbüşü?

Yaz geldi ya, bizi sorarsanız, bizler
Ocak ayı anıları yaşıyoruz
Gönlümüzde birer paşa konağı yatar koskoca
Kapıları pencereleri örtük
Karlı çatısında somurtan bir baca
Saçağında buz çubuklar, büyük büyük.

Mehmet Turan YARAR

---

bir gül bile koparmadan geçip gitmişlerdir. Ben bu âlemi bırakıp gitmedim ve ona bakmağa doyamadım. Bu âlemin genişliklerinde tabiatımın askeri koşuşmağa başladı. Hayalimin kuşu havalandı. Her şeyin değerini takdir etmesini bilen zevkim, bu hazineden sayısız inciler ve mücevherler topladı. Gönlüm o bahçenin güzel kokularından sonsuz gül ve yasemin kopardı. Bu kadar varlıklar ve bolluklar bana nasip olunca, tabiatımda güller açmağa ve âleme yayılmağa başladı.

(Bugünkü dile çevrilmiştir)

NEVAÎ'NİN TÜRK DİLLİ "HAMSE"Sİ

AHMET CAFEROĞLU

Türk dilini, Orta Asya fikir yaşantısı ilkesine kadar yükselten Min Ali Şir Nevaî'nin (1441–1501) Genceli Nizamî ile (1141–1203) Husrev Dehlevî'nin (1253–1325) ve Heratlı Abdurrahman Câmi'nin (1414–1492) Fars dilli saçayağına, öz Türk dilli "Hamse"sini oturtuşu, şüphesiz, Nevaî için büyük bir millî edebiyat yatırımı olmuştur. Kendinden önceki Doğu'nun üç büyük üstat şairlerince işlenen ve edebiyatta erişilmesi artık imkânsız sayılan bu ağır konu, beklenmedik iki yılı aşkın kısa bir zaman akımında "cevap" olarak Ali Şir'ce ele alınmış, işlenmiş olması Türk diline yeni bir çığır, Türk edebiyatına ise yaşama ve nefes alma hakkını kazandırmıştır. Öyle bir edebiyat ki, Orta Asya sınırları içerisinde, Nizamî, Dehlevî, Câmi üçkenin, çağ yapan Fars diline yerinde saymayı öğretmiş, Çağataycaya ise, karşılığında "yürü kulum", ilerleme yolunu göstermiştir.

Ali Şir'in "Hamse"yi Türkçe yazışı, çağı için kolay kolay silinmez millî bir hatıra olarak kalacaktır. Halkça sevilen ve sayılan Nevaî, milletinden eserlerin de aynı derecede sevilmesini hatta takdir edilmesini istemektedir. "Sab'a–yı sayyare"sinde, kendi eserine hitaben "yoluna kendi vatanında başlamasını ve halka inmesini, ısrarla istemektedir", "Halka inmek" ise ancak millî dil, öz ana Türkçe ile kabil idi. Ali Şir'in de, asıl aradığı bu idi. Nitekim büyük Türkçü, kendine üstat olarak seçmiş olduğu Nizamî, Dehlevî ve Câmi'ye gereken saygıyı gösterdikten sonra "Ferhad ve Şirin"inin sonunda: "Ben ne Husrev'im, ne de hakim Nizamî'yim. Ve ne de zamanımız şairler kılağuzu olan Câmi'yim. Onların ünlü izlerinde yürüyen sadece bir kişiyim."

"Evet Nizamî keskin zekâsı ile Rum'u, Crence'yi ve Berde'yi çoktan fethetmiştir."

"Evet tanrı Husrev'e öyle bir dil bağışlamıştır ki, o da bununla bütün Hindistana hâkim olmuştur."

"Fakat şunu da unutmayınız ki, bütün Türk halklarını, bütün ülkeler Türklerini yalnız başına feth eden benim" diyen koca Türk düşünürünün, kendi hakkında ileri sürdüğü bu kadar iddialı ve çalımlı fikirleri, hiç te çok görülmemelidir. O, daha hayattayken koca bir devlet ve millet idare etmiş tarihi bir kişi olarak kalmakla yetinmemiş, yarışa katılırcasına iki yılı aşkın gibi çok kısa bir zamanda 53 000'lik bir şiir yığını ile yeniden, bilinen, tanınan, hatta rakipsiz sayılan "Hamse"siyle, Orta Asya fikir hayatına yeni ve canlı bir çığır açmıştır. Hele Türk dili ile de bir Hamse'nin yazılabileceğini ispat et-

mek, o zaman için, elbette Türk dünyasını fethetmek kadar önemli olmuştur. Nitekim şair "Sedd–i İskenderî" adlı poeminde "Hamseye hamse deyip geçme, o çelik kadar serttir", demekle, yükünün ağırlığını ispata çalışmıştır.

Nazım alanındaki kabiliyetinden fazla, Ali Şir Nevaî'ye asıl "benim" dedirten, onun Türk diline karşı beslediği inanç ve sevgisi olmuştur. Her eserinde bu konuya dokunmuş, Türk dilinin üstünlüğünü dile getirmiştir. "Lisanü't–tayr"ındaki;

Türk nazmıda çu tartık min alem
Eyledim ol memleketni bir kalem

beyiti ile Türk dilli edebiyat kuruculuğunu kabullenen Nevaî "Leyli ve Mecnun"unda:

Min Türkçe başlaban rivayet
Kıldım bu fesaneni hikâyet

demekle de efsaneyi Türk diline soktuğuna, haklı olarak işaret etmektedir. Çünkü Nevaî'ye göre "halkla ancak millî dilde konuşmalıdır". Ona göre de eserinde:

Singe anca hak lutfi vâkidurur
Ki ta Türk elfazı şâyidurur
Bu til birle ta nazm erur halk işi
Yakın kılmamış halk sindik kişi

demeyi lüzumlu görmüştür.

Bir aralık, Ali Şir'in emektar "Hamse"si, orijinaliteden yoksun, Nizamî ve Dehlevî'nin bu adlı eserlerinin basit bir taklidi ve Türkçeye çevrilmiş şekli olarak kabullenilmiştir. Gerçekte ise bu düşünüş ve görüş, hiç te dürüst ve dostça değildir. Bugün Orta Asya edebiyat tarihçileri, hangi millete mensup olurlarsa olsunlar, hep bir ağızdan Nevaî "Hamse" sini orijinal, öncekilere nisbetle daha üstün saymaktadırlar. Aradaki bu keskin ve zıt görüş ayrılıkları, herşeyden önce Ali Şir ve onun bu eseri hakkındaki araştırmalar yokluğundan ve eksikliğinden ileri gelmiştir. Üstünkörü bir karşılaştırma dahi bu gerçeği meydana koymağa yetecektir. Nitekim, "Hamse"-ye cevap verme cereyanı Ali Şir'den çok daha önce, Orta Asya şairleri arasında dikkati çeken ve göz kamaştıran bir konu olmuştur. Herkes Nizamî'den ve Husrev Dehlevî'den bu konudaki üstünlüğü kendine mal etmek istemiş, fakat sonda Nevaî'ye nasip olmuştur.

Şöyle ki, 1482 tarihinde devlet işleri külfetini üstünden atan Nevaî, kısmen Molla Cami'nin etkisi ile, 1483–1485 yılları zarfında, ünlü beş poemi içerisine alan Doğu edebiyatının "Hamse"sini cevaplandırmak için bir yenisini kaleme almıştır. Fakat bu yeni eser, zannedildiği gibi, ne Nizamî'nin ne

de Dehlevî'ninkinin aynı olmuştur. Devlet ve millet yüklerinden epeyce ders ve tecrübe almış olan Nevaî, şüphesiz bu yeni teşebbüsünde de, bütün fikir ağırlığını ortaya koyacaktı. Ve bunu tereddütsüz yaptı, eserine yepyeni ve ummadık bir orijinalite kazandırdı. O, Orta Asya kültür muhitinde, sıtma haline gelmiş olan bir "Hamse–cevabı" gibi türünden önemli bir konunun bulunduğunu herkesten önce biliyordu. Buna göre de hazırlıklı idi. Kaleme aldığı beş poemin her birinde orijinal kalmak istedi, Hamse'nin düzenini değiştirdi. Konuları ve motifleri bile kendi görüşüne göre ayarladı. Şöyleki Nizamî'nin "Mahzanü'l–esrar"ı, Emir Husrev'de "Matlaü'l–envar" adını aldığı halde Cami'de "Tuhfetü'l–ehrar", Ali Şir Nevaî'de ise "Hayretü'l–ebrar" gibi farklı bir ad almıştır. Bütün Hamse ise Nevaî'de şöyle bir süreye konulmuştur:

1. Hayretü'l–ebrar
2. Leyli ve Mecnun
3. Ferhad ve Şirin
4. Sab'a–yı Sayyare
5. Sedd–i İskenderi

Beş ana poemden yapılan Nevaî "Hamse"sinin her bir bölümü, zengin ve araştırılmaya değer, değerli gerçekleri içerisine almaktadır. Nevaî, şahsi kişiliğini her noktada, her konuda ortaya koymaktan çekinmemiştir. O kadar ki "Ferhad ve Şirin" poeminde, kahramanlar nedense çeşitli milletlerden seçilmiştir. Ferhad Çin İmparatorunun oğlu olduğu halde, sevgilisi Şirin ise Ermenidir. Bunun dostu Şapur da İranlıdır. Bu suretle Mir Ali Şir Nevaî, "Hamse"sinde çeşitli milletler kahramanları kokteyi yarattığı halde, yalnız dil konusunda Türk ve Türkçü olarak kalmıştır. Hintten Ruma kadar, Türk dünyası fethine çıkmış olan Nevaî'de, bu suretle ilkesine erişmiş Türk dilinin gerçek bir kaynağı, bir kurumu olmuştur.

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

NEVAÎ'NİN DİL ANLAYIŞI

A. DİLÂÇAR

Nevaî'den önce dil konusuyla uğraşmış olan iki Türk büyüğü daha vardır: XI. yüzyılda Kaşgarlı Mahmut, XIV. yüzyılda da Emir Husrev Dihlevî. Bunlar birbirlerinden farklı ülkelerde ve farklı çağlarda yaşamış oldukları halde bir fikirde birleşiyorlar: Arapça bütün dillerden üstündür ve öbür dillerle ölçüşmeye girmez. Bu, tabiî, İslâmlığın bir yükümü olarak kabul edilmelidir. Böyle olmakla birlikte, Kaşgarlı önsözünde Türk dili ile Arapçanın at başı birlikte yürüdüklerini belirtmiş ve eserini Arap kalıplarına göre düzenlemiştir. Bundan başka, Arap dünyası için Türkçenin önemini de göstermiş ve Araplar için Türkçe öğrenmenin yararlı olduğunu şu kelimelerle göz önüne koymuştur: "Tanrı Türkleri yeryüzüne egemen kıldı; derdini dinletebilmek ve Türklerin gönlünü alabilmek için onların dilleriyle konuşmaktan başka yol yoktur". Ve işte Kaşgarlı Mahmut, "Divanü lûgati't-Türk"ünü Araplara Türkçe öğretmek için yazdı (1073) ve Bağdatta Halife Muhammedü'l Muktedî'nin oğlu İmam Ebülkasım Abdullah'a sundu.

Kaşgarlı'dan 250 yıl sonra, Hindistan Türklerinden Emir Husrev Dihlevî (1253-1325), şair ve devlet adamı olduğu kadar, dilci olarak da belirdi. Kutbeddin Mübarekşah zamanında, 1317'de, Hint dillerini incelerken, bunların Dravid dillerinden ayrı olduğunu söylemiş, Hindistanda konuşulan Sindhî, Pencabî, Keşmirî, Doğrî, Bengalî, Hindî ve Guceratî dillerini ayrı ayrı anmış ve bunların birbiriyle akraba olduğunu belirtmiştir. Emir Husrev bu buluşu ile, Avrupalılardan 500 yıl önce İndo-germanistiğin kurucusu olmuştur. Dihlevî bu kadarla kalmayıp, Arap, Hint (Sanskrit) ve Fars dillerini karşılaştırarak bazı vargılar elde etmiştir. Örneğin, Emir Husrev için Hint dili Farsçadan geri kalmaz, fakat bütün dillerin büyüğü olan Arapça hiç bir dille ölçüştürülemez. Yine, Emir Husrev için Arapça saf bir dildir, fakat Farsça karışıktır. Farsçanın kelime hazinesi çok zengin değildir, eksikleri vardır. Farsça, kelime türetiminde güçlük çeker, Arapça bu bakımdan daha işlek ve her türlü türetime elverişlidir. Dihlevî'ye göre, eğer Arapçanın baharatı katılmazsa Farsçanın tadı tuzu kalmaz. Yemen'in akik taşı, tabiî, Darî'nin incisiyle ölçüştürülemez. Dihlevî Arapçayı Farsçadan başka Hint dilleriyle de ölçüştürmüş ve "Arapçada gramer ve sintaks varsa, Hintçe bu bakımdan ondan geri kalmaz" demekle Hint dillerini övmüş, bilimde ve sanatta her iki dilin eşit durumda olduğunu söylemiştir. "Bu üç dili -yani Arapçayı, Farsçayı ve Hintçeyi-

bilenler, yanlış söylemediğime tanıklık edeceklerdir" demiş ve dil ölçüştürme konusunu kapatmıştır.

Nevaî aynı konuda özel bir eser ortaya koymuştur: "Muhakemetü'l -lûgateyn" (1498). Kaşgarlı Arapça ile Türkçeyi ölçüştürmüştü; Dihlevî de aynı şeyi Arapça, Farsça ve Hintçe arasında yapmıştı. Nevaî ise önce Arapçayı, Türkçeyi, Farsçayı ve Hintçeyi hesaba katmış, fakat Kur'an ve kelâm dili olan Arapçayı hemen ayırmış, diller arasında üstün ve seçkin olan bu dili ölçüştürmeye sokmamış ve "bu baptâ hiç bir lisan ehlinin itirazı yoktur" demiştir.

Nevaî, dine dayanan monojenizmi, yani dillerin tek bir kökten çıktığına inanan görüşü kabul edenlerdendi. Türkçenin, Farsçanın ve Hintçenin üç ana dil olup Nuh peygamberin oğulları olan Yefes'in, Ham'ın ve Sam'ın torunları zamanında birbirinden dallanarak üç kola ayrıldıklarını ileri sürmüştür. Buna göre, Türkçe Yafes'e, Farsça Ham'a, Hintçe de Sam'a bağlı bulunmaktadır. Hintçeyi Sam dillerinden saydığı için Nevaî'yi kınamak doğru olmaz, çünkü dilcilikte bugünkü anlamıyla "Samî" kavramı Nevaî'den 300 yıl sonra, 1781'de A.L. Schlözer tarafından ortaya konmuştur. Nevaî Hint dilini küçümsüyor, onu anlatım gücünden yoksun, ucu kırılmış bir kaleme benzetiyor. Ve sonunda, Arapçayı üstünlüğünden, Hintçeyi de geriliğinden dolayı, dil yarışmasından çıkararak, ortada yalnız Türkçeyi ve Farsçayı bırakıyor.

Bu iki dili ölçüştürürken Nevaî, dil yapısının ve sözdiziminin sağladığı anlatım gücü, açıklık, kesinlik, kolaylık, etkililik, ahenklilik gibi niteliklerden daha çok kelime hazinesinin zenginliğini göz önünde bulunduruyor ve Farsçada eşdeğerine raslanmayan 100 kelime sayıyor. Bunlardan birçoğu yansımaya dayanan ve ince anlam farklarıyla, türlü davranışları anlatan fiilleri ve "tasvirî" kelimeleri sıralıyor: *köngrenmek* (öfkeli öfkeli söylemek), *busurganmak* (öfkelenmek, tasalanmak), *kizermek* (vuracak olmak), *köngürdemek* (bayılır gibi olmak), *köndeletmek* (çelmeleyip düşürmek), *singremek* (içli içli, gizli ve yavaş yavaş ağlamak) gibi. Nevaî her şeyden önce bir şair olduğu için, dil ölçüştürmesine, Türkçenin cinas, iham ve uyak kolaylıklarını da hesaba katmış ve bol örnekler vermiştir. Yukarıda anılan fiillerden sonra, Nevaî isimleri ele almış ve Türklerin toplumsal yaşamına özgü savaş, av ve binicilik terimlerini, giysi ve yemek adlarını sıralamıştır: Örneğin, at ırklarından *tubucak, argumak, yeke, yabu, tatu*, at yaşlarından da *kulun, küre, tay, gunan, dönen, tolan, çırga, langa* gibi.

Kelime hazinesi konusundan sonra, Nevaî, gramer konusunu da kısaca ele alarak Fars fiilinin, Arapçaya ve Türkçeye bakarak, yapı ve gelişme bakımından çok fakir olduğunu, örneğin işteşlik çatısının bu dilde bulunmadığını, Türk fiilinin Arap fiilinden daha derli toplu ve daha anlatımlı olduğunu söylemiştir. Ayrıca, bizdeki nominal *-ci/-çi* ekinin çeşitli

anlamlarda kullanıldığını, Farsçada bu kadar zengin bir ekin bulunmadığını sözlerine eklemiştir. Yine fiile dönerek, bir işi yapmış gibi göstermeğe ve sandırmağa (similatif) yarayan *-gudik/-kudik* (örneğin: *bargudik*= varmış gibi, varmışçasına), aşırılık ve uğraşma anlamını veren *-agör/-egör* (örneğin: *kidegör*=varınca) eklerinin Türkçenin anlatım gücünü artıran birer öğe olduklarını ortaya koymuştur. Fiili bırakarak yine isime dönen Nevaî, sıfatlarda görülen *-m* ve *-p* pekitme (assévératif) öğelerini (örneğin: *yemyeşil*, *kapkara*), isimden devlet örgütü içinde kullanılan özgül sıfatlar yapan *-vul* ekini (örneğin: *yasavul*= yasakçı asker, *karavul*=gözcü asker, *heravul*= öncü asker, *yangavul*= yancı asker), sıfatlara eklenerek alışkanlık, uzluk ve görev anlamını katan *-al/-el* ekini (örneğin: *toskal*=polis, *yasal*=çeri, *bukal*=pusu, *kahal*= kuşatma) Türkçenin birer özelliği olarak ileri sürmüş ve yukarıdan beri saydığı eklerin eşdeğerlerine Farsçada raslanmadığını belirtmiştir.

Bundan sonra Nevaî, duygularına kapılarak, bütün bu üstünlükleri olduğu halde Türkçenin yazı dili olarak Farsça ile ölçüşemeyecek bir durumda olduğunu acı bir dille açıklamıştır. Aynı zamanda Nevaî Türk gençlerinin Farsçaya aşırı derecede düşkün olduğunu da beğenmemiş ve onları ulusal dilde şiir yazmağa ve ulusal bir uyanışa çağırmıştır. Bu arada, gerek kendinin gerek başkalarının (Babür Şah, Hüseyin Baykara, v.b.) ulusal dilde yazmış olduğu edebî eserleri saymış ve bunların başarı kazanmış olduğunu belirtmiştir. Bu gerçekleri meydana çıkardıktan sonra, Nevaî, gelecek için çok umutlu olduğunu söyleyerek konusunu tamamlamıştır.

Nevaî, sistematik bir dilci olmamakla birlikte, Türk dilinin gücünü tam olarak kavramış, dil bilincini iyice sezmiş olan bir yazardı. Yaradılıştan şair olan bir yazardan da bundan fazlası beklenemezdi. Nevaî, bir yandan duyguya ve duygulandırmaya, öbür yandan da nesnel çözümlemeye dayanan bir dilci sayılabilir. Türkçenin anlatım gücünü gösterecek daha birçok noktaları sıralayabilir ve örnekler verebilirdi. Bunların başında Türk fiilinin kılınış (aspekt, Alm. Aktionsart), çatı ve kip bakımından hemen hemen sonsuz olarak çeşitlenebilme ve en ince ayrımları gösterebilme gücü gelir. Açıklık (clarté), kesinlik (précision), incelik (finesse), kolaylık (facilité) ve düzgünlük (régularité), bu dilin üstünlüğünü sağlayan başka nitelikleridir. Nevaî, daha çok kelime hazinesi ve hele somut anlamlılar üzerinde durmuşsa da, bunu genel olarak Türkçenin çok geniş bir kelime hazinesine sahip olduğunu ileri sürmek için değil, yalnız, yakın anlamlılar arasındaki incelikleri göstermeğe yarayan birçok özgün ve "tasvirî" kelimeler yaratılmış olduğunu belirtmek için yapmıştır. Bu çözümlemede de Nevaî'yi bir dilci olarak kabul etmek gerekir. Zaten XV. yüzyıl sonunda da bundan iyisi yapılamazdı. O çağda Avrupada birçok topluluklar kendi ulusal dillerinin ilk gramerlerini yazamamışlardı bile.

ALİ ŞİR NEVAÎ'DE TÜRKLÜK DUYGUSU

FARUK K. TİMURTAŞ

Türk edebiyatının en büyük şairlerinden olan ve XV. yüzyılın ikinci yarısında Doğu Türkleri arasında yetişen Ali Şir Nevaî (8 şubat 1441 – 3 ocak 1501), gerek Çağatay Türkçesi denilen klasik edebî dilin kurucusu, gerek Türklük ve Türkçülük ruhunun en büyük temsilcilerinden biri olarak son derece önem taşıyan bir kişidir.

Hüseyin Baykara'nın hükümdarlığı zamanında yaşayan ve büyük mevkilerde bulunan Ali Şir Nevaî; Farsçanın sarayda Türkçeden üstün tutulduğu, Türk şairlerinden çoğunun Farsça eserler yazdığı, Türk aydınlarının iki dil konuştuğu bir çevrede Türkçeyi işlemiş ve onu mükemmel bir edebiyat dili haline getirmek için bütün bir ömür boyu durmadan çalışmıştır. Çok derin ve şuurlu bir Türkçe sevgisine ve Türklük duygusuna sahip bulunan Nevaî, millete kendi öz diliyle hitap etmek gereğine inanıyordu. Bütün hayatını Fars dili ve Fars edebiyatı ile boy ölçüşebilecek bir yazı dili ve bir edebiyat meydana getirmek dileğine bağlayan Nevaî, otuzdan fazla eseriyle bunu gerçekleştirmeği başarmıştır.

İlk zamanlarda "Fâni" mahlası ile Farça şiirler yazan Nevaî, "şuur yaşı"na varınca ana dili üzerinde düşünmüş, onu işleyip bir edebiyat dili haline getirmek için bütün ömrünü harcamıştır. O devirde Türkçenin işlenmemiş olması dolayısıyla bu dille yazmanın güçlüğü ve çetinliği onu asla yıldırmamış, yolundan alıkoymamıştır. Bu konuda şunları söylemektedir:

"Gençliğimin ilk sıralarında şiire, edebiyata merak sardırmağa başlamıştım. Tabiatimde bir takım parıltıların sıcaklığını duymakta idim. Bu yolda bazı şeyler yazmağa çalışırken, yukarıda söylediğim göreneklerden yakamı kurtaramadığım için Farsça yazıyordum. Biraz daha iyi düşünmeğe başladığım çağda Ulu Tanrı gönlüme güzellik ve incelik sevgisi doldurdu. Yaradılışım bayağılıktan kaçınmağı, iyiyi ve güzeli sevmeği buyuruyordu. O zaman ana dilimin üzerinde düşünmeğe koyuldum. Türkçenin derinliklerine dalınca on sekiz bin âlemden daha yüksek bir âlem göründü. Bu âlemin süsler, ziynetler içerisinde enginleşen göğü, dokuz gökten daha üstündü. Bu faziletler, yücelikler hazinesinin incileri, yıldızlardan daha parlaktı. Bu âlemin bahçelerine daldım; gülleri güneşler gibiydi. Her yanında gözler görmedik, el ayak değmedik neler, neler vardı. Ama bu tılsımın yılanları pek korkunç, bu güllerin dikenleri pek yamandı. Bunları görünce düşündüm ve dedim ki: "Demek bizim Türk sanatkârları bu korkulu, üzüntülü şeylerden çekindikleri için Türkçeyi bırakmışlar ve böyle geçip gitmişler". Ben bu âlemden vazgeçemedim, korkmadım, yılmadım;

güçlükleri yendim; çetinliklerle savaştım; emeklerimi esirgemedim. Türkçenin engin alanlarında ilhamımın şahlanan atını koşturdum; sonsuz fezalarda hayalimin hırçın kuşunu havalandırdım. Zevkim bu hazineden değer biçilmez, güç yetmez bir çok inciler, pırlantalar aldı. Gönlüm bu bahçenin gizliliklerinde güzel kokularıyla cana can katan, göz görmedik çiçekler topladı" (*Muhâkemetü'l - lûgateyn*).

Bu düşüncelerle işe koyulan Nevaî'nin devamlı ve ısrarlı çalışmaları sonunda Klasik Çağatay Edebî Türkçesi meydana gelmiştir. Yüksek değerdeki eserleri ve Doğu Türkçesini mükemmel bir edebiyat dili haline getirip Çağataycayı kurması ile Nevaî, bütün Türklük dünyasında çok geniş bir şöhret ve itibar kazanmıştır. Hatta Çağataycaya "Nevaî Dili" denmiştir. Bazı sözlükler "Nevaî lügati" adını taşıdığı gibi, onun eserlerinin sözlüğü de yapılmıştır. Nevaî Batı Türkleri arasında da engin bir şöhret kazanmıştır. Bu şöhret son zamanlara kadar devam etmiştir.

Sayıca ve değerce üstün eserler vererek Çağatay edebî dilini kuran Nevaî, o devirde hâkim durumda olan Farsçaya karşı Türkçenin istiklâlini korumanın, millî bir dil ve edebiyat meydana getirmenin gerekliliğini, hayatının sonunda daha şuurlu şekilde duymuş ve ölümünden bir yıl önce yazdığı "Muhâkemetü'l - lûgateyn" (iki dilin karşılaştırılması) adlı eserinde Türkçenin Farsçadan üstünlüğünü ve zenginliğini ortaya koymuştur.

Türkçenin edebî istiklâlini, Farsçadan üstünlüğünü savunan Nevaî, yeni yetişenlerin eserlerini Türk diliyle yazmalarını istiyordu. Türkçeyi ihmal eden , Farsçayı tercih edenlere karşı Nevaî'nin kızgınlığı eserde yer yer görülmektedir. Bir yerde şöyle diyor:

"Türkün bilgisiz zavallı gençleri, kolay sanarak, Farsça şiir söylemeğe özeniyorlar. Bir insan etraflı ve iyi düşünse Türkçede bu kadar genişlikler, incelikler, derinlikler dururken bu dilde şiir söylemenin daha mükemmel, daha beğenilir olacağını anlar."

Yabancı bir dilin edebiyat dili olarak kabul edildiği bir devir ve çevrede millî duygu ve şuurla ve imrenilecek bir cesaretle ortaya atılıp Türk dilinin istiklâlini savunan, onun Farsçadan üstünlüğünü ispat eden ve çok değerli eserleriyle yeni bir edebî dil kuran Nevaî; Türk dili ve kültürüne sonsuz hizmetlerde bulunmuştur. O, Orhun yazıtlarından beri uyanık ve canlı gördüğümüz millî duygu ve şuurun, Türklük ve Türkçülük ruhunun en büyük temsilcilerinden biridir. Millî dil ve edebiyatın meydana gelmesinde sayısız emeği geçen, Türkçecilik davasının öncülerinden olan şairi doğumunun 525., ölümünün 465. yıldönümlerinde saygı ve minnetle anarım.

TÜRK DİLİNİ SEVME BAKIMINDAN NEVAÎ'NİN YERİ

M. FAHRETTİN KIRZIOĞLU

Millî birlik ve benliği yaşatıp geliştiren en baş varlık, öz dildir. Bir dilin zenginliği, yazı edebiyat dili olarak, eskiliği ve yaygınlığı ile ölçülür. Yeryüzünde pek az milletin, millî alfabesi vardır. *Eski Türkler*'in, devlet diliyle yazılıp devlet eliyle dikilen *Yenisey* (VI. yüzyıl) ile *Orkun* (VIII. yüzyıl) anıtlarının yazıldığı *oyma yazı*, birincisinde 150 işaretli ve ikincilerde 39 harfli millî Türk yazısıdır. Bunlar, *Köktürkler* (552-745) dediğimiz, Japon denizinden Azak denizine değin yayılan ülkelerdeki yerleşik ve göçebe Türklerin ortak ve işlek edebiyat dilini yazmak için, azından 500 yıl önceleri Türk damga ve ongun işaretlerinden kısaltılarak icat edilmişti. *Köktürkler*'in yerine geçen *Büyük Uygurlar* (745-840), bitişik ve daha işlek olarak 19 harfli *uygur yazısı* ile devlet yazışmalarını, din, bilim ve sanat eserlerini yazdılar. *Küçük Uygureli* (840-1206) çağında da, kam (şaman) dininden daha çok burkan (buda) olarak uygur yazısı ile çok zengin bir Türk edebiyatı yaratıldığını, biliyoruz.

Bugünkü bilgilerimize göre, adı bilinen *en eski Türk yazarı*, İkinci Köktürk devletini kuran "*El Teriş*" sanlı *Kutluk Kağan*'ın (681-691) kızından doğma torunu olup, 732'de *Köl Tigin* ve 735'te *Bilge Kağan* yazıtlarını bir tarih ve edebiyat anıtı değerini taşıyan bilgi ve sanatçı kalemiyle yazan *Yoluğ Tigin*'dir. Onun kullandığı devlet dili, çok işlek, güzel üslûplu ve pek özlüdür. "*İlk Türk Tarihçisi ve Yazarı*" sayılan *Yoluğ Tigin*, iki Doğu Köktürk devleti arasında (631-681) geçen 50 yıllık kara günlerde Çinlilere bağlı olmanın doğurduğu Türk töresini bırakma, Türkçe yerine Çince adları benimseme gibi sapıtmalardan sonra *Türk dilinin yeniden canlanıp titizlikle benimsenmesi gereği uğrunda da, ana dedesi Kutluk Kağan'ın dileklerini, dayısı Bilge Kağan ağzından dile getirmiştir.* Bu bakımdan, *Ali Şir Nevaî*'yi anarken, "*Türklüğü ve dilini sevmenin gereği*" yolunda unutulmaz emeği geçen uluları-mızı da ana çizgilerle anlatarak, *en büyük millî şairimiz*'in yerini belirtmeyi deneyeceğiz.

I

Yaşayan dillerden, din kitaplarının yazıldıkları dışında, Türkçe gibi eski ve yazılı belgeleri kalanları azdır. 1400 yıllık yazılı edebiyatımız var. Türk yazılı edebiyatını: 1) *Eski Türkçe* (VI-IX. yüzyıl–Köktürk, Uygur), 2) *Orta Türkçe* (X.–XV. yüzyıl–İslâm Uygur, Karahanlı = Hakanlı, Çağatay, Kıpçak [Altınorda'da ve Mısır'da], Oğuz lehçelerinde), 3) *Yeni Türkçe*

(XVI-XIX. yüzyıl–Çağatay, Akkoyunlu, Azeri, Osmanlı lehçelerinde) ve 4) *Bugünkü Türkçe* (Tanzimat'tan beri gazete dili ile Latin ve Kiril alfabeleriyle) adlarıyla dört çağa ayıranların görüşleri doğrudur. "*Eski Türkçe Çağı*"mızda, "*Uzakdoğu Kültür Çevresi*"nde ve kam (= şaman) dininde iken, *Doğu Köktürkleri*, iç savaşlar, yut (= kuraklık açlığı) ve ölet (= salgın) yüzünden bunalmış, 630-631 yıllarında Çin imparatorluğuna bağlanarak, devletlerini yitirmişlerdi. Bu yüzden 50 yıl denli, anadillerini umursamamış, Çin dili ve modasına özenmiş, Türk töresi'nden ayrılmışlardı.

Çinlilere karşı 681'de ayaklanarak, *İkinci Doğu Köktürk Devleti*'ni kuran *Kutluk Kağan*, 47 sefer yaparak 20 savaş kazanmış, "*dizlilere diz çöktürmüş, başlılara baş eğdirmiş*", bağımsızlıkla birlikte Türkleri bir bayrak altında toplamış ve Türkçeyi, Türk töresi'ni yeniden canlandırmıştı. Bu yüzden de, haklı olarak "*El Teriş*" (eli = milleti, deren = toplayan) sanını almıştı. *Elteriş Kutluk Kağan*'ın torunu "*İlk Türk tarihçi ve yazarı*" olarak bildiğimiz *Yoluğ Tigin*, 731'de ölen dayısı ulu başbuğ *Köl Tigin* adına dikilerek 1 ağustos 732'de törenle açılan bengütaş yazıtını yazmıştı. Bunda, iktidardaki dayısı *Bilge Kağan* (716-734) ağzından *Yoluğ Tigin*, Türklüğün uğradığı yıkım ve felâkete bir daha düşülmemesi için şöyle diyor:

(Bütün Begler ve milletim) "*bu sözümü iyice işit, sağlamca dinle... Tavgaç* (Çin) *budununun,... tatlı sözüne, hoş armağanlarına kapılarak çok Türk budunu öldü... O yere doğru gidersen Türk budunu, öleceksin.* (Başkent) *Ötüken yerinde oturup, kervan, kafile gönderir isen, hiç sıkıntın olmaz. Ötüken ormanında otursan, ebedî olarak ülkeyi elde tutacaksın.*"

"*Kişi oğulları üzerine atalarım Bumin Kağan* (552-553), *İstemi Kağan* (553-572) *hâkim olmuş; böylece Türk budununun ülkesini, töresini idare ederek düzeltmişler*", koca bir devlet kurmuşlar. Sonradan, Beglerin bilgisizliği ve yolsuzluğu, *Çinliler*'in kurnazlık ve hilesi, isyanlara yol açmış. "*Türk Begleri, Türk adını bırakmışlar, Çin Begleri'nin Çince adlarını alarak, Çin Kağanı'na itaat etmişler* (630-631 yılları). *Elli yıl* (631-681) *işlerini, güçlerini vermişler*", Türk ülkesini Çin'e kaptırmışlar. Böyle iken, *Çin Kağanı*, "*düşünmeyip: Türk budununu öldüreyim, uruğunu kurutayım der imiş, yok etmeye koyulurmuş.*"

Ancak "*üstte Türk Tanrısı*, (altta) *Türk kutlu Yersubu: Türk budunu yok olmasın diye, millet olsun diye babam El Teriş Kağan*'ı, *anam El Bilge Hatun*'u, *tutup, yüze çıkarmış. Babam Kağan, 17 er ile*" Çinlilere karşı ayaklanıp, özgürlük bayrağını açmış. "*Tanrı güç verdiği için, Babam Kağan*'ın *ordusu kurt gibi imiş, düşmanı koyun gibi imiş*". 47 sefer ve 20 savaş yaparak Babam, düşmanları yenip baş eğdirmiş, "*bu denli ülkeyi, töreyi kazandıktan sonra*", ölmüş. (Bilge Kağan, amcası Kapagan Kağan ile kendi sefer ve zaferlerini de andıktan sonra, şu millî öğüdü veriyor):

"Ey Türk, Oğuz Begleri, budunu, işitiniz: üstten gök çökmese, alttan yer delinmese, Türk budunu, senin ülkeni, töreni kim bozar? Ey Türk budunu, kendine dön!" (Töre ile öz diline bağlan).

II

Horasanlı Ebâ Müslim ordusunda yer alarak, şöven Ümeyyelileri devirip Abbaslılar'ı başa geçiren ve 751 Talas Savaşı'nda Çinlilerin yenilmesini sağlayan ilk Müslüman Türklerin propagandası ve Türk ruhuna pek uygun gelmesiyle İslâm dini, 900-960 yılları arasında Orta Asya'da ve Bulgar= Kazan kesiminde Türkler içinde çok yayıldı. Böylece, Türkler'in büyük bir bölümü, *"Uzakdoğu Kültürü"*nden ayrılıp, *"Akdeniz Medeniyeti"*ne ve bunun *"İslâm Kültürü Çevresi"*ne giriyorlardı. Bu sırada yazı dilimiz, *"Orta Türkçe Çağı"*na geçiyordu. *Oyma Köktürk yazısı* bırakılmış; *Uygur alfabesi* yanında, İslâm din kitabı dilinin yazıldığı *Arap yazısı* Türkçeye uygulanarak, yeni bir İslâm Türk edebiyat ve kültür dili ortaya çıkıp gelişmeye başlamıştı. Bu yüzden, *Arap dili* ile, İslâm etkisinde gelişen *"Yeni Farsça"*, dilimize girmeye ve resmî devlet dili olarak *Arapça*, edebiyat ve bilim dili olarak da *Farsça* bunun yanında yer almaya başladı.

Kalın Türklük bölgesinde *Uygurlar*'a vâris olan *Karahanlılar* (932-1212), din ve mahkeme işlerinde Arapça, öteki yazışma, edebiyat ve bilim dili olarak Uygur yazısıyla ve Arap alfabesiyle Türkçeyi kullanmada büyük bir olgunluk ve titizlik gösterdiler. Ancak, şimdiki Pakistan'ı İslâm dinine kazandıran *Gazneliler* (963-1183) ile İran, Irak, Suriye ile Anadolu'ya da yayılan ve göçebe Oğuzlara dayanan *Selçuklular* (1040-1308), Karahanlı'lardaki zengin yazı dili ve kalın Türklük bölgesinden yoksun olma yüzünden, Fars ve Arap yazıcılar ile mollaların bildiklerine uyarak, yazı dilini *Arapça* ve bunun yanında gittikçe onun yerine geçen *Farsça* olarak kullandılar; saray, ordu ve Türk halkı Türkçe konuşmayı bırakmadı; öteki uyruklar da kendi dillerinde konuşmaya devam etti. *Kazar–Kıpçak Ülkesi*'nde ise, ancak *Altınorda*'lılar Müslüman olduktan sonra Arap yazısı ile güzel Türkçe yarlıklar, din ve edebiyat betikleri yazıldı, devlet dili Türkçe olarak gelişti. Bu Kıpçak ilinden deniz yoluyla *Mısır*'a giderek Sultanlık kuran Kıpçaklı askerler de, *Mısır ile Suriye*'de Kıpçak lehçesiyle güzel yapıtlar yazılmasına yön verdiler.

600 yıllık *"Orta–Türkçe Çağı"*nda, *Karahanlılar* ve *Anadolu*'da *Oğuzlar*'dan sonra, *Horasan*'da da *Çağatay* lehçesinde öze dönüp millî dili sevip benimseyerek edebiyatta işleme, devlet dili yapma davranışlarını görüyoruz.Bu uğurda, bu üç Türklük bölgesindeki ışık saçan deha ve sanat erlerini anınca, *Nevaî*'nin bütün Türk edebiyatındaki eşsiz yeri, daha güzel belirmiş oluyor.

a) Karahanlı'ların Davranışı. – Gazneli Sultan Mahmud (999-1030), Türk parası ve korumasıyla *Tuslu Firdevsî*'ye yazdırttığı *"Şehnâme"* ile, Farsçılık duygusunu şahlandıran bir atılışla Farsçayı diriltti. *Selçuklu Sultanları* da, Fars ve Türkler'den Farsça yazanları koruyarak, *Klasik Fars Edebiyatı*'-

nın gelişmesine yardımcı oldular. Böyle iken, çağdaş *Karahanlı'lar* da *Köktürkler*'den *Uygurlar*'a geçip gelişen *Türkçe yazı dili* sürüp geliyordu. Karahanlı bölgesinden *Balasagunlu Yusuf*, aruzla yazdığı manzum *Kutadgu Bilig*'ini, 1069'da başkent *Kaşgar*'da *Tawgaç Uluğ Buğra Hasan Kağan*'a (1056-1103) sunarak, onun sarayında "*Ḫâs Hâcib*" tayin edilerek iltifat gördü. Bu yapıt, İslâm Türk edebiyatının ilk büyük anıtıdır.

Doğuda Tanrıdağları'ndan batıda Sakarya ve Akdeniz'e değin uzayan *Selçuklular Devleti* elindeki *Bağdat'a* 1072'de gelen Karahanlı Begleri ailesinden büyük dil bilgini *Kaşgarlı Mahmud*, 1073'te Abbaslı Halifesi adına bitirdiği "*Divanü lûgati't-Türk*" adlı Türkçe–Arapça büyük sözlüğünde, yer yer Türklüğü ve Türkçenin üstünlüğünü öğerek, unutulmaz bir ad bıraktı. Selçuklular'dan Malazgirt zaferini kazanan Anadolu fatihi *Sultan Alparslan*'ın son yılı ve oğlu *Sultan Melikşah*'ın ilk yıllarındaki millî duygusu üstün aydın Türklerin Türklük ve dünya görüşü ile Türkçe sevgisini dile getiren *Kaşgarlı*, ölmez yapıtında, şunları belirtiyordu:

1. *Türk:* "*Bu, Tanrı'nın, Nuh oğlu TÜRK'ün oğullarına verdiği bir addır. Biz, ad olarak TÜRK adını, Ulu Tanrı vermiştir dedik. Çünkü,* (senedleri anılan bir) *Hadis'te, Yüce Tanrı*: "B e n i m b i r o r d u m v a r d ı r, o n a T Ü R K a d ı v e r d i m, O n l a r ı D o ğ u ' d a y e r l e ş t i r d i m. B i r u l u s a k ı z a r s a m, T Ü R K L E R İ o u l u s ü z e r i n e m u s a l l a t k ı l a r ı m, *diyor. İşte bu, Türkler için bütün insanlara karşı bir üstünlüktür. Çünkü, Tanrı onlara ad vermeyi kendi üzerine almıştır; onları yeryüzünün en yüksek yerinde, havası en temiz* (sıtmasız) *ülkelerinde yerleştirmiş ve onlara* "K e n d i O r d u m" *demiştir. Bununla birlikte Türkler'de: güzellik, sevimlilik, tatlılık, edeb, büyükleri ağırlamak, verdiği sözü yerine getirmek, sadelik, öğünmemek, yiğitlik, mertlik gibi öğülmeye değer sayısız iyilikler görülmektedir.*"

2. *Yeryüzünün Hâkimi Türkler:* (Çin sınırından Akdeniz'le Kızıldeniz'e ve Tuna boylarına varıncaya dek yayılarak hâkim bulunduklarından) "*Tanrı'nın, devlet güneşini Türk burçlarında doğurduğunu ve onların yurtları üzerinde göklerin bütün teğrelerini döndürmüş olduğunu gördüm. Tanrı, onlara TÜRK adını verdi ve onları yeryüzüne hâkim kıldı. Çağımızın* (Karahanlı, Gazneli, Selçuklu gibi) *kağanlarını onlardan çıkardı; dünya milletlerinin idare dizginini, onların ellerine verdi; onları herkese üstün eyledi; kendilerini doğruluk üzere güçlendirdi. Onlarla birlikte çalışanı, onlardan yana olanı aziz kıldı ve Türkler yüzünden onları her dileklerine eriştirdi. Oklarının dokunmasından korunabilmek için, aklı olana düşen iş, bu adamların tuttuğu yolu tutmak oldu.*"

3. *Türkçeyi Öğrenmenin Gerekliği:* "*Derdini dinletebilmek ve Türkler'in gönlünü almak için,* o n l a r ı n d i l i y l e k o n u ş m a k t a n b a ş k a y o l y o k t u r. *Bir kimse, kendi takımından ayrılıp da onlara sığınacak olursa, o takımın korkusundan kurtulur; bu adamla birlikte başkaları da sığınabilir.*"

"*And içerek söylüyorum, ben, Buharalı* (ve) *Nişaburlu* (iki imamdan senedleriyle) *işittim*, (Hazreti Peygamberimiz), '*Oğuz Türkleri'nin ortaya çıkacaklarını söylediği sırada:* T ü r k d i l i n i ö ğ r e n i n i z; ç ü n k ü, o n l a r i ç i n u z u n s ü r e c e k (1040-1920 arası 880 yıl) e g e m e n l i k v a r d ı r [1] *buyurmuştur.*"

"*Bu söz(=Hadis) doğru ise –sorgusu kendilerinin üzerine olsun— Türk dilini öğrenmek çok gerekli(=vâcib) bir iş olur; bu söz doğru değilse,* akıl da bunu emreder."

4. *Türkçe, En Büyük Dil Arapça'ya Denktir*: "*Bana sonsuz bir ün, tükenmez bir azık olsun diye, şu kitabımı —Tanrı'ya sığınarak—, DİVANÜ LÜGATİ'T –TÜRK adını vererek yazdım. Mübarek Peygamberimizin postuna oturan Hâşim soyu'ndan, Abbasoğulları'ndan Tanrı'nın Halifesi Muhammed'ül-Muktedî Bi–Emrillâh'ın oğlu Ulumuz, Efendimiz İmâm Ebû'l–Kaasım Abdullah'ın katına armağan ettim.*"

"*Herkesin bilmesi kola yolsun diye, kitapta ve bölümlerde —ad olarak Arap dilince olan— ıstılahları aldım. TÜRK DİLİ ile ARAP DİLİ'nin at başı birlikte yürüdükleri bilinsin diye, Halîl'in Kitâb'ül–'Ayn'inde yaptığı gibi, kullanılmakta olan kelimelerle bırakılmış bulunan kelimeleri bu kitapta birlikte yazmak, ara sıra gönlüme doğar dururdu.*"

a) Burada, Kaşgarlı'dan 130 yıl sonraları ve Cengiz Han yayılmasından az önce Doğu'da, Türkçenin üstünlüğünü anan bir müellifi de saymak gerek. *Fahrüddin Mübârekşah, Şecere-i Ensâb*'ına yazdığı ve 1205 yılında Lâhur Sultanı Kutbüddin Aybek'e sunduğu Farsça tarihinin önsözünde: "*Yeryüzünde Arapça'dan sonra Türkçe'den daha iyi ve görklü bir dil bulunmadığı*"nı belirterek, *Kaşgarlı'nın* görüş ve bilgisinden habersiz, aynı gerçeği tekrarlamıştır.

b) *Anadolu'da Türkmen–Oğuz Davranışı.*– 1064'te Alparslan'ın Kars fethiyle açılmaya başlayan Anadolu'da kurulan *Türkiye Selçukluları* (1078 –1308) çağında, resmî dil Arapça ve yüzyıl sonraları da Farsça oldu. Artık başkent *Konya*'da doğan şehzadelere: *Keyhusrev, Keykubâd, Keykâvus, Keyferidun Feramurz* ve *Siyavuş* gibi adlar veriliyor; Firdevsî "*Şehnâme*"si sarayda okunuyordu. Buhara'dan gelen *Mevlânâ* da Farsça "*Mesnevî*"si ile ve Mevlevî tekyesindeki ilâhileriyle bu Selçuklu merkezini Fars dilinin en canlı ve heyecanlı bir yuvası yapmıştı. Ancak, Kıyılarda ve "Uç"lardaki yaylacı kışlacı *Türkmen–Oğuz göçebeleri* ve bunlara dayanan Beyler çevresi, Türkçe yazılanlardan hoşlanıyor; Mevlânâ'nın çağdaşı Türkmen Dedesi *Yunus Emre*'nin büyüleyici ve ölmez Türkçe şiirlerini benimseyip, dilden dile yayıyordu. XIII. yüzyılda Sakarya boylarında dahi *Yunus*'un dilinde olgunlaşan *duru Türkçe*, Konya'nın tersine, kendine dönüşü belirtiyordu. "*Orta Türkçe*"

1) "Arap, Fars ve Deri (=Sasanlı Sarayı) dilini öğrenmenin fazileti" üzerine söylendiği ileri sürülen ve eski sözlüklere geçen bir Hadis de vardır.

çağımızda Anadolu'da *Yunus* (1230-1310?) ve 1409'da "*Mevlid*"i yazan Bursalı *Süleyman Çelebi*, en batıdaki Türklüğün ulu edebî anıtlarını, "*tapınmada Türkçe klasik dil vecd*"ini doğurdular; ölmezliğe eriştiler.

Selçuklular'ın son yıllarında, Konya Farsçılığına karşı bir *Türk gürleyişi* koptu: *Türkmenler*'den *Karamanoğlu Mehmed Bek*, veziri olarak tahta geçirmek üzere Selçuklu şehzadesi *Siyavuş* (Cimri) ile Mayıs 1277 ortasında başkent *Konya*'ya girerken, kale kapısı önünde kurulan divanda, 550 yıl önceleri *Yoluğ Tigin*'in kalemiyle Bilge Kağan'ın: "*Ey Türk budunu, kendine dön*" buyruğuyla Çinlileşmeye karşı kükremesindeki ruha uydu; şu millî yasağın şehirde herkese duyurulmasına karar verdirdi:

"*Bugünden sonra Divan'da, Dergâh'ta, Bârgâh'ta, Meclis'te ve Meydan* (= çarşı)*'da Türkçeden başka dil kullanılmayacaktır.*"

Anadolu Türkleri'nde yaygın olan bu duygu, göçebe olarak Bizans'ın böğründe yuvalanan 24 Oğuz Boyunun en ulusu sayılan *Kayılı Osmanlılar*'ın kuruluşundan (1281) başlayıp *resmî dilin Türkçe* oluşunu sağladı. Bu millî duygunun yaygınlığı ve gelişmesi yüzünden, *Selçuklular*'ın saray ve medreselerde geliştirdiği Fars dili, *Anadolu*'dan silindi. Böyle bir millî davranış, bütün Türklüğüne karşılık *Azerbaycan*'da belirmediğinden, *Akkoyunlular*'ın resmî dili Farsça oldu. Onların varisi *Safilileri* de –kurucu "*Şah Hatayî*"nin o güzelim nefesleri daha çok Anadoluda benimsendiği halde– ağına düşürdü. *Tebriz* ve *Kazvin* başkentlerini okuma ile yazmada İranlılaşmaktan kurtaramadı, *Isfahan*'ın merkez oluşu da, büsbütün eritti.

Temür'ün yıkımından sonra belini çabuk düzelten *Osmanlılar*'da, şair olan II. *Murad*'ın *Amasya*'da Sancak beyliği (1418–1421) sırasında, onun: "*Oğuznâme*"leri dinleyip, yazmalarını toplatması, *Kayı damgası*'nı padişah olunca (1421–1451) *Edirne'de* paralarına vurdurması, "*açuk*" dilli yeni ve tercüme birçok Türkçe kitaplar yazdırarak bilgin ve şairleri bu uğurda teşvik etmesi, *Türklük duygusu ve Türk dili sevgisi*'nin en güzel belirtileridir. "*Dede Korkut Kitabı*" ve *Yazıcıoğlu* "*Selçuknâme*"si, "*Danişmendnâme*", "*Muhammediye*" gibi anıtlar Şehzade ve Padişah II. Murad çağının "*kendine dönüş*" davranmaları sırasında yazılmış ve "*İlk Türk Romantizmi*" başlamıştır.

c) Horasan'da Millî Davranışlar ve Nevaî.– Cengiz Han'ın 1242'de ölen oğlu *Çagatay*'ın "ulus"u (= ülkesi) sayılan doğuda *Hami* kentinden batıda *Aral* gölüne, *Balkaş* gölü kuzeylerinden güneyde *Pamir* ile *Tibet*'e değin yayılan *Doğu ve Batı Türkistan* bölgeleriyle buraların Türk halkına "*Çağatay–Çağataylı*" demek, gelenek oldu. Eski *Uygur* ve *Karahanlı* yurdu ile halkı da böyle anıldı; *Semerkant*, başşehri idi. *Çağatay Hanları*'nın yarlığları ve birçok edebî eserler, *uygur yazısı* ile Türkçe yazılırdı.

Çağatay Hanlığına geçen, *Horasan* (Özbek ve Afgan içinde), *İran* ve *Azerbaycan*'ı da alarak *İlhanlı* "*ulusu*"nu da devletine katan *Temür* (1370

-1405), Türkçeye çok değer verir, seferlerde yanında götürdüğü Uygurlu bakşılara "vakaayi-nâmeler"ini yazdırtırdı; bir yandan da İran şehirlerindeki aydınlar için Farsça "*Temürnâme*"lerin yazılıp çoğaltılmasını buyururdu. *Herat*'ı başkent edinen *Temürlü Şahruh* (1409–1447), eski merkez *Semerkand*'a oğlu büyük bilgin *Uluğ Bek*'i (1409-1440) bırakmıştı. Horasan ülkesinden sayılan yeni başkent *Herat*'ta *Farsça* okuyup yazmaya alışkın ve çoğu Farsça konuşan halkın yanında, "*Çağataylı*" *Türkler* de mahalleler kurup yerleşiyor ve *uygur yazısı ile Türkçe*'yi kullanıyordu. Bu yüzden Arap harfleriyle bir yazmadan "*Kutadgu Bilig*", 1439'da *Herat*'ta uygur yazısına çevrilmişti. *Herat*'ta "*eski Kaşgarlı* (Karahanlı) *Dil*"i ile *Afganlı Türkmen* ağzı da birleşerek, daha geniş bölgelerde anlaşılan bir ortak *edebî Ttürkçe –Çağatayca* ortaya çıkıyordu.

İşte böyle bir ortamda, ataları *Temürlüler*'e hizmet ederek büyük yararlıklar gösteren ve milyonluk zenginlerden olan bir *Uygur* ocağında 9 şubat 1441'de *Herat*'ta *Ali Şir Nevaî* doğdu; ileride sultan olacak *Hüseyin Baykara* (1469-1506) ile sütkardeşi ve okul arkadaşı olarak büyüdü. *Azerbaycan, Irak* ve *İran*'ı *Akkoyunlular*'a kaptırmış olarak küçülmüş bulunan *Hüseyin Baykara'nın Temürlü Hükümeti*'nde gelişen en parlak bir millî, medenî ve edebî çağın odak kişisi, *Ali Şir Nevaî* oldu; Paşidahtan sonra *Herat*'ın en sözü geçeri sayıldı. 90'ı kervansaray olarak, 370 hayratı yaptırıp vakfının idaresine bugünkü para ile 20 milyon liradan çok bıraktı. Hiç evlenmeyip, yaşını ve gücünü *Türkçe'nin gelişmesi ve hayır işlerine veren bu dâhi*: şair, bilgin, sanatçı (hat, minyatür, tezhib, müzik), büyük eleştirmen ve hepsinden değerli bilgin, ulu Türkçü, erdem ve çelebiliğin de örneği idi.

Çok inanmış bir Müslüman olduğu için, Kur'an–i–Kerîm ile Hadis dili olan *Arapça*'yı değil (bu işi, Kaşgarlı yapmıştı), Horasan ile İran'da yaygın *Farsça* ile *Türkçe*'yi karşılaştırarak, özel bir kitap yazıp; *söz zenginliği ve anlam incelikleri bakımından Türkçe'nin Farsça'dan çok üstün olduğunu ispat etmiş; Türk aydınlarının Türkçe şiirler yazmasını teşvik ederek, bu uğurda ve edebiyatın her alanında en güzel örnek yapıtları kendisi vermiş; sevilip benimsenen bir öncü eren olmuştur.* Bu yüzden de, *Nevaî*'nin vazgeçilmez yüksek değerdeki edebî eserlerinden *Çağatay Türkçesi*'ni öğrenen *Azerbaycan, Kıpçak* (Kırım-Kazan -Astarkan) ve *Osmanlı lehçeleri*'ne bağlı şairlerimiz, *Çağatay lehçesi*'ne "*Nevaî-Dili*" demiş ve bunu anlamak için özel sözlükler ile açıklamalar yazmışlardır.

Batı Türkistan ve Horasan'da *Çağatay Türkçesi*'ni en işlek ve zengin bir edebiyat dili yaparak, en güzel klasik eserleri de kendisi veren bu eşsiz sanatçı,dâhi Türk, 500 yıl boyunca Türk dünyasında çok okunup, gönüllere hükmetmiş, *Fuzulî*'den *Şeyh Galib*'e değin etkilemiştir. *Nevaî*, bütün yaşını ve gücünü vererek milletimize yaptığı anıtın yücelik ve etkilerini

kendisi de heyecanla içinden duymuş ve *ortak edebiyat*'ın Türkler arasında doğuracağı millî şuur ve birliğe, kendisi de, en içli olarak dokunmuştur. Onun, Türk dili ve edebiyatına olan eşsiz emeklerini, birkaç örnekle aşağıda anıyoruz:

1. "*Mecâlisü'n-Nefâis*": Bu adla, ilk defa 1491'de Türkçe ve güzel bir Türk "*Şairler Tezkiresi*" yazmıştır.

2. "*Ferhad ve Şirin*": Türkçe manzum olarak 1484'te bitirdiği "*Hamse*" =Beşleme) kitabının bütününde, öteki şairlerin tersine, kahramanlarını hep Türk yaratılış ve ruhunda canlandırır. "*Ferhad ve Şirin*" hikâyesinde de böyle yapmıştır. Bu mesnevisinin sonundaki şiirinde, "*Millî Şair*"imiz *Nevaî*, edebiyat birliği ile "*Ḫıta*" (Çin) 'dan Azerbaycan ve "*Türkman*" (Osmanlı) ülkelerine değin

"Eger bir kavm, ger yüz, yoksa mingdür.
Mu'ayyen Türk Ulusu hod, meningdür.

Alıp men taht-i Fermânımga âsân
Çerig çekmey Ḫıta'dan ta Horasan.

Horasan dimegil, Şıraz ü Tebriz (Azerbaycan-İrak = Akkoyunlu)
Ki kılmış devrini kilkim şeker-rîz.
Köngül bermiş sözümge Türk, can hem
Ni yalguz Türk, belkim Türkman hem.
Ni milk içre ki bir Fermân yıbardım
Anıng zabtıga bir Divân yıbardım.

Bu Divân tuttı ol kişverni andak
Ki "divân" tüzmegey "defter"ni andak[2].

3. "*Sedd-i İskenderî*": Dağıstan Demirkapı Derbendi ile Batı Türkistan'daki (Hint yolunda) Demirkapı'yı sözde Türkler'in akınlarına karşı (Çin Seddi'nin yapılışı gibi) yaptıran *Makedonyalı İskender*'in hikâyesini, bu adla "*Hamse*"sine almıştır. Bunda da, Türklük duygularını ve davranışlarını canlandıran *Nevaî*, düşünde görüştüğü cihangir İskender'in, çağının mane-

2) Açıklaması: "*Türk Ulusu*, ister bir kavim, isterse yüz, hatta bin uruk olsun, gerçekte bunların hepsi benimdir. Ben, çeri (ordu) çekmeden *Ḫıta* (Çin) *Ülkesi*'nden *Horasan*'a varınca uzayan bölgelerdeki bütün *Türkler*'i kendi buyruğumun altına aldım. Yalnız *Horasan* değil, *Şiraz* (İran) ile *Tebriz* (Azerbaycan=Akkoyunlu) *Türkleri* çağını da benim kalemim şeker dökerek tatlı kılmıştır. *Türkler*, benim sözlerime (şiirlerime) gönlünü kaptırmış, canını bile vermiştir. Yalnız *Türkler* (Uygur-Çağatayh ve Altınordalı=Kazan ve Kıpçak) değil belki, *Türkmenler* (Akkoyunlu ve Osmanlılar) de benim şiirlerime gönlünü ve canını vermiştir, sözümü tutmuştur. Ben (Türklerin oturduğu) bu ülkeleri ele geçirmek için bir *Ferman* göndermiş değilim; ancak *bir Divan* (şiirler dergisi) göndererek bu işi yaptım. Bu *Divan*, (devlet sınırlarını tanımayarak) ülkeleri öylesine tuttu (=zapteyledi) ki, hiçbir devletin idaresini düzenleyen Padişah ve Vezirlerin toplu bulunduğu divan ile defterleri, böylece sağlam zaptedip, düzene koyamaz! Benim Divan'ım, Cihangir - Padişahların divanından daha çok üstün bir gönül isteği ve gücüyle Türk ülkelerini hükmü altına almıştır.

vî, edebî cihangiri ve Türkler'i "*bir kalem*"e bağlayan eşsiz hükümdar olarak kendisini nasıl alkışladığını, şu parçasında anlatıyor:

"Sanğa ancak Hak lûtfi vâkiᶜ durur
Ki ta Türk elfâzı şâyiᶜ durur.

Bu til birle ta nazm erür ḫalk işi
Yaḳîn kılmamış ḫalk, sen dek kişi.

Sanğa Türk Akaalimi eylep rakam
Ezelde nasib eylemiş y e k– k a l e m.

Nasb etti, eylep seni Merzübân
Sinân–i kalem birle, tîğ–i zebân.

Ki milk–ârâ kahramân bolgasın
Ulus içre Sâhib–Kırân bolgasın[3].

4. "*Muhâkemetü'l–Lûgateyn*": Ölümünden bir yıl önce ocak 1500'de yazdığı bu ölmez yapıtı ile *Nevaî*: *Türk'ün Fars'tan ve Türkçe'nin Farsça'dan üstün olduğunu örnekler vermekle ispat ederek:* saydığı Türkçe 100 fiilin Farsçada hiç bir karşılığı olmadığını, bunların anlamını belirtmek için ancak Arap sözlerinin yardımı ile uzun cümleler yapılsa da, kavramına erişilemeyip eksik kalacağını; Türkçe'de: "*cinaslar ve iyhâmlar*", "*uyak–ayak–kafiye*", "*yiyecek, av, kuş, binicilik, hayvan, yemek, içki*" sözleri, "*gramer özgürlüğü ve zenginliği*" bakımlarından da Farsça'ya göre çok üstünlükler bulunduğunu, yine örnekler anarak yazmıştır. Türklük sevgisinin dâhi sanatçısı *Nevaî*, "*İki dilin karşılaştırılması*" anlamında adlandırdığı bu eşsiz kitabında yer yer, *Türk gençlerine anadille yazmanın gerekliği ve faydalarını, üstünlüğünü duyuruyor; Farsça yazarak harcanıp benliklerini yitirmemeleri*'ni öğütlüyor. Bir yerinde (bugünkü dilimizle), şöyle diyor:

"*Türk'ün bilgisiz ve acınacak gençleri, güzel sanarak Farsça şiir söylemeğe özeniyorlar. Bir kişi, geniş ve iyi düşünürse, Türkçede bu denli genişlikler, incelikler, derinlikler ve zenginlikler durup dururken, bu dilde şiir söylemenin ve marifet göstermenin daha kolay, daha beğenilir olacağını anlar. Türk dilinin olgunluğu ve yüksekliği bu kadar tanıklarla ortaya çıkarıldı. Gerekti ki bu halk arasında yetişen şairler, sanat erleri, sanatlarını, öz dilleri dururken özge dille ortaya koymamalıydılar ve böyle bir işe girişmemeliydiler.*"

3) Açıklaması: (ey Nevaî) Ulu Tanrı, sana *Türk dili*'ni yaygın ve işlek kılma yolunda çok lûtfeylemiştir. Bu dil ile şiir söylemek bütün halkın işi olmuş bulunduğundan, gerçek şudur ki(Tanrı), senin gibi (Türkçeyi yüceltip yaygınlaştıran şair) bir kişiyi şimdiye değin yaratmamıştır. *Ulu Tanrı, Türk Ülkeleri*'ni senin payına yazmış ayırmış; onların *tek kalem'e* (=ortak ve tek yazı'ya) ,bağlı bir ülke olmasını ta ezelden takdir buyurmuş. Seni de bunların üzerine *Merzbân* (=sınırları koruyan Başbuğ) tayin etmiş, ki kargı (=mızrak) yerine kalem ve kılıç yerine dil kullanasın. Böylece sen, bu ülkenin kahramanı olasın; *Ulus* (Türkler) içinden mutlu kılavuz (=sâhib - kırân) sayılasın.

Sonunda, kendisinin Türkçe eserlerinin adlarını ve niteliklerini anıp, *Sultan Hüseyin Baykara*'nın bile: "*Türkçe'de olduğu kadar, Farsça konuşmakta ve yazmakta da yeterliği ve uzlukları varken, yaratılışlarının gerektirdiği üzere, öz dilinde gönüller kapan beyitler ve eşsiz gazellerle dolu bir DİVAN yarattı*"ğını; "*o Ulu Sultan'ın, Türk Ülkesi'nde, Türk dili ile en derin anlamları, en yüce kavramları nasıl işlediklerini, ne büyük tansuklar yarattıkları*"nı da belirtiyor.

Nevaî, bu yapıtının etkilerini de bildiriyor:

"*Umarım ki, Türk Ulusu'nun sanat, edebiyat ve bilim erlerine, ortaya çıkardığım bu büyük gerçeklerle, öz dilimiz üzerinde değerli üstünlük sağladım. Onlar, bu önemli noktaları anlayarak, Farsça'ya bağlananların dil uzatmalarından kurtuldular.*" Yeri, aydınlıklarla dolsun.

III

"*Yeni-Türkçe Çağı*"nda (XVI-XIX. yüzyıl) *Osmanlı* Münşî"lerinin, Akkoyunlu Beğlikçisi Bitlisli İdris'in II. Bayazıt adına İstanbulda yazdığı *Heşt Bihişt*" adlı Farsça Osmanlı Tarihindeki süslü cümlelere özenerek, yazı dilimizi karıştırdığını; "*Osmanlıca*" denilen Türk-Fars-Arap karması "terkip"lerle dolu ağdalı edebiyat ve resmî yazi dilinin ortaya çıktığını; *Tanzimat* davranışı ile "*gazete*" çıkarma yüzünden "*Halk Türkçesi*"ne eğilme gereğinin gün geçtikçe duyulduğunu; bundan önce de XVII. yüzyıl Osmanlı şairlerinden *Diyarbakırlı Refi'î* gibilerin, bir "değişik tür" bulunsun diye, öz Türkçe sözlerle "*sade Türkî*" diye güzel gazeller yazdıklarını, biliyoruz.

Bu çağda, *Kazan-Astarkan-Kırım* gibi eski *Kıpçak Eli*, Moskoflar eline geçmiş; *İran'da* Farslığa eriyip karışan *Safililer* (1501-1736) *Horasan*'da *Çağataylar*'ı "sünnî"dir diye kırıp ezmiş, *Azerbaycan*'da da okuma ve yazı dilini Farsça olarak yürütmüştür. Kısacası, "*Yeni Türkçe Çağı*"nda, Türklük dünyası doğuda ve kuzeyde savaş ve istilâlarla millî egemenliğini yitirmiş; *Altınorda* ve *Çağatay Ülkeleri*, *Rus* esaretine düşmüş; *İlhanlı Ülkesi* İran yaylası, resmî dil bakımından benliğini yitirmiş, Aras kuzeyindeki *Azerbaycan* kesimi de Ruslar eline düşmüştür.

1839 sonlarında ilân edilen *Tanzimat*'a değin, aydınların "*Divan Edebiyatı*" ve *Devlet resmi yazıları*, konuşulan Türkçeden ayrılmış; saz şairlerinin yaşattığı "*Halk Edebiyatı*" kendi başına yaşamıştır.

IV

Tanzimat'tan sonra "*Avrupa Batı Kültür Çevresi*"ne kaymamız üzerine İstanbul'da *Şinasi* ile başlayan *sadeleşme ve gazete dili* eğilimi, *Tutsak Türk Elleri*'nde de kendisini göstermiştir. Bu uğurda, *Hazreti Peygamber*'in: "*Beni ziyarete gelen Müminler, Bayrakdarımı unutmasınlar*" anlamındaki bir Hadis'ine uyan[4] *Çin ve Rus tutsağı Türk Elleri*'nin *Hacıları* (Şi'î İran dışında), hem *Halifelik merkezi*'ni. hem de Hz. Peygamberin Bayrakdarı "*Eba-Eyyûbü'l*

4) Bu yüzdendir ki, bugün bile *İndonezyalı* ve *Senegallı İslâm Hacıları*'nın İstanbula Eyubü'l-Ensarî'yi ziyarete geldiklerini görüyoruz.

–*Ensârî Hâlid bin Zeyd* "*Eyüp Sultan*" *Hazretleri*'ni görmek için, Hicaz dönüşü *İstanbul*'a uğrar; buradan heybeler ve sandıklar dolusu "*Halk Hikâyeleri*" ve Türkçe "*Din Kitapları*'nı ildeşlerine armağan götürürlerdi. Bu yüzden, Fatih'in Konya, Aksaray, Karaman, Sofular gibi "Karamanoğulları'nın dayanağı" bölgelerdeki şehir halkını (Kıpçaklı Selçuklu ahalisini)'da yerleştirmesinden doğan en güzel ve zengin "*Başkent Türkçesi İstanbul Ağzı*" ile konuşma özentisi de bu *Türk Hacılar* aracılığı ile *Kırım -Kazan–Orenburg–Hive–Buhara–Semerkant–Taşkent* ve *Kaşgar* ile *öteki Orta Asya kentleri*'nde gelişiyordu.

Rus tutsağı Türk Elleri'nde, ilk olarak *Kuzey Azerbaycan'da Şirvan*'dan *Zerdaplı Hasan Bek* 1875'te *Tiflis*'te çıkardığı haftalık "*Ekinçi*" gazetesinde, "*Türk dillerinin birleştirilmesi*"ni dileyen, sonra da, *İslâm okullarında öğretimin "Türkçe olması*"nı isteyen birer yazı yazarak, millî yoksunluğu belirtti.

Kırım'da nisan 1883'te çıkarmaya başladığı "*Tercüman*" gazetesinde büyük Türkçü *Gaspıralı İsmail Bek*, İstanbul ağzını yerli ağızla uzlaştırarak, *Balkanlar'dan Çin sınırlarına değin* okunup anlaşılabilen bir *ortak yazı dili Türkçesi* bulmanın yolunu tuttu; *Kazan*'da gelişen "*Tatarca yazma akımı*"na karşı geldi. "*Dilde, Fikirde, İşte Birlik*" şiarını ileri süren *Gaspıralı, Nevaî*'nin 400 yıl önceki millî duygusunu içinde duyarak, "*Matbu'ât–i Osmaniye*" başlıklı yazısında ("Tercüman", 50. sayı): "*Türkçesi bulunan bir kelime yerine, diğer bir lisanın kelimelerini istimal etmek, cinayeti edebiyedir*", diyordu. Yine bu yazısında, *Hacılar*'ın taşımasıyla yüzyıllar boyunca alışılıp sevilen İstanbul'dan gelme (Mevlid, Marifetnâme, Ahmediye, Muhammediye, Envârül–Âşıkîn, Siyret, Battal Gazi kitapları yanında) halk kitaplarının dil birliğindeki değerini şöyle belirtiyor:

"*Lisan, en iptida kavmî* (millî) *olmalıdır ki, herkes anlayabilsin. Lisanın yaraşığını, letafetini ikinci derecede tutmalıdır. Bu hakikati ben demiyorum, hali ile Türkler söylüyor... bilmem nerede basılup çıkan: Âşık Garib'ler, Şah İsmail'ler, Köroğlu'lar, Keremler EDİRNE'den, BURSA'dan başlayıp ta Azerbaycan, Horasan ve Kaşgar Türkleri'ne kadar münteşir olduğu halde... Türkçe olmayan ateşli şiirler* (Hâmid'inki gibi), *Türklere kapalı* kalıyor."

Köktürklü Yoluğ Tiğin'den başlanıp, *Karamanlı Mehmed Bek* ve *Nevaî*'den alınan örnekler; Azerbaycanlı "*Ekinçi*" yazarı *Zerdaplı Hasan Bek* ile Kırımlı "*Tercüman*" gazetesi sahibi *Gaspıralı*'ya değin görülen dilekler; *millî sanatçılar yanında, devletin de dil işini gereği gibi benimsemesiyle Türkçe'nin gelişip yaygın ve olgun bir yazı dili, resmî dil* olacağını gösteriyor. Hele çağımızdaki yeni buluşlar ve sınır tanımayan Radyo Yayınları, yeni kavramların da, anadilden sözlerle karşılanmasını gerekli kılıyor. *Türk Dil Kurumu*'nun dışındaki *Üniversite* ve *Kültür Dernekleri*'mizle *Devlet Daireleri* de bu uğurda bilime dayanan iş birliği ve anlayış göstermelidir.

Nevaî'nin doğumunun 525. yıldönümünü anarken, onun kutlu ruhunun tuttuğu ışık, dil yolundaki davranışlarımızı aydınlatmalıdır.

YASALARIN DİLİ

AHMET ERDOĞDU
(Danıştay 2. Daire Başkanı)

Türk dilinin özleşmesi için gösterilen çabaya kolay kolay ayak uyduramayan, bu davayı benimsemede geciken meslek dallarından biri de, biz hukukçularız. Türk Dil Kurumu'nun düzenlediği konuşmalar dizisinin birinde, geçen yıl, adını unuttuğum bir hanım konuşmacı, bu konuya acı acı değindi. Konuşmacının, Türk dil devrimine iyice kendini vermiş değerli bir dil bilginimiz olduğu anlaşılıyordu. Uzun konuşması sırasında, mahkeme kararlarının öz Türkçeden nasıl yoksun ve uzak olduğunu, hukukçularımızın dil davamıza nasıl sırt çevirdiklerini yana yakıla anlattı. Bu bilginimiz, yerden göğe kadar haklı idi. Söyledikleri, üzülerek belirtmek gerekirse, gerçeğin ta kendisidir. Meslek arkadaşlarım adına, bu konuşmadan üzülmedim, tasalanmadım, diyemem. Bir Atasözü vardır: korkunun, ecele faydası yoktur. Öyle ise üzülmenin, üzüntünün, dil davasının gerçekleşmesinde bir yararı olamaz. Yarayı, sargısından çözerek bütün çıplaklığıyla ortaya çıkarmak, sonra da onu iyileştirmek için nasıl bir merhem sürmek gerekirse, onu yapmak zorundayız. Çünkü, Türk Dili özleşme yolundadır, hızlı adımlarla amaca ulaşmaktadır.

Hukukçuların, dil davasında geri kalmalarının nedenlerini bir kaç bölümde açıklayacağım. Hastalığın içyüzü ve nedenleri ortaya dökülünce, iyileştirilmesi için çare bulmak kolay olur.

Hukukçularımızı dil devrimi konusunda geride bırakan, köstekleyen ve kendilerini doğrudan doğruya etkileyen nedenlerin başlıcaları şunlardır.

I — Yasaların dili,
II — Hukukun, şekle bağlı bir meslek oluşu,
III — Yılların alışkanlığı.

Şimdi sıra ile bu konuları inceleyelim:

I — Yasaların dili

Bugün uygulanmakta olan yasaların dili bakımından, Anayasamızın yürürlüğe girmesinden öncekilerle sonrakilere bakarak, bir ayrım yapmak olağandır.

a — Anayasanın yürürlüğe girmesinden önceki yasalar

Anayasanın yürürlüğe girmesinden önce uygulama alanında bulunan yasaların dili, bilindiği gibi Osmanlıcanın koyu etkisi altındadır. Bu türlü yasaların binlercesinden bir örnek vererek konumuzu inceleyebiliriz.

Örneğin, Türk Ceza Kanunu. Bu yasanın dili bugünün kuşaklarınca anlaşılmaz durumda ve niteliktedir. Genç hukukçularımızın bu olaydan yakındıklarına ve bu sorundan çok zorluk çektiklerine her gün tanık olmaktayız. Geçenlerde, Danıştayda bir konunun görüşülmesi sırasında, yardımcı genç arkadaşıma, bize açıkladığı işle ilgili bir soru sordum. Türk Ceza Kanununun "Eğer mezkür varaka tevellüdat, münakehat ve vefiyata yahut adli işlere müteallik bulunursa, faili altı aydan iki seneye kadar hapis olunur" diyen 343 üncü maddesi son fıkrasında geçen sözcüklerden "münakehat", "tevellüdat", "vefiyat"ın anlamlarını açıklamasını söyledim. Bilemedi. Bunu bilemeyen Yardımcı, Yargıçlıktan giriş sınavını kazanarak Danıştaya gelmiş ve Hukuk Fakültesini bitirmiş bir kişidir. Bu sözcüklerin anlamlarını kendisine açıkladım. Öbür yardımcılarla da görüştük konuyu. İçlerinde Siyasal Bilgiler Fakültesini bitirmiş, giriş sınavını kazanarak Danışaya Kaymakamlık görevinden gelmiş yeni kuşağın başka çocukları da var. Bu kez onlar sordu bana.

– Efendim, "doğumlar" sözcüğü varken "tevelüdat" niye, "evlenmeler" sözcüğü varken "münakehat" niye, "ölümler" sözcüğü varken "vefiyat" neden?

İşte, şimdi girdik davanın içine. Onlara anlattım ki, Türk Dilinin özleştirilmesi çabasını, Türk Dil Kurumu'nun yaptığı savaşının amacı işte bu. Türk Dil Kurumu, "tevellüdat" yerine "doğumlar" diyelim diyor, "münakehat" yerine "evlenmeler" diyelim diyor. Gençler, ilgi ile beni dinlerken içlerinden birisi:

– İyi ama başkanım, işitiyoruz ki Türk Dil Kurumu, Türkçeyi anlaşılmaz kılıklara sokacak sözcükler uyduruyor, dedi.

– Böyle bir örnek verebilir misiniz, Türk Dil Kurumu hangi uydurduğu sözcüklerle Türkçeyi anlaşılmaz kılıklara sokmuş? diye sordum. Yardımcı arkadaşım, kafasının içini yokladı, aradı taradı ve soruma verecek karşılık bulamadı. Söze ben başladım bu kez.

– Yapı işlerinde her gün kulanılan bir sözcük var: "hafriyat". Güzelim Türkçede "yazmak" masdarından "yazı" oluyorsa "kazmak" masdarından "kazı" neden olmasın? "seyahat" sözcüğü yerine "gezmek" masdarından "gezi" neden olmasın, oldum olası bu Arap sözcüklerini mi kullanalım?

Gençler davanın doğruluğuna inandılar. Şimdi hepsinde de davaya eğilme özlemi var.

Türk Ceza kanunundan biraz daha söz edelim. Bu yasanın, dövme ve yaralama suçları dolayısıyla her gün uygulanan şu maddesine bakınız: Türk Ceza Kanunu Madde 456 – "Her kim katil kasdiyle olmaksızın bir kimseye *cismen eza* verir veya *sıhhatini ihlale* yahut akli melekelerinde teşevvüş husulüne sebep olursa altı aydan bir seneye kadar hapis olunur". Sorarım şu yasanın şu maddesinde kaç tane Türkçe sözcük var? Bu, yasa-

dır ve bugün uygulanmaktadır. "Yaralama" demez "cismen eza" der, "adam öldürme" demez "katil" der, "dövme" demez, "sıhhatını ihlal" der. Türk yasasında Türkçe olmayan bu sözcükler, bir duvarın taşı gibi yerlerinden oynatılamaz ve uygulamada ayrı ayrı anlam ve önem taşır. Yargıç da bunları değiştirmez ve bu sözcüklere olduğu gibi bağlıdır. Çünkü, yasa deyimleridir bunlar. İşin Türk dili bakımından kötü yani işte burası!

Şu verdiğim örnek, işi böylesine kolayca çözümleyip bitirmiyor. Yasanın tümü böyle yabancı sözlerle dolu. Yalnız Ceza Kanunu değil, Medeni Kanun da, Hukuk Muhakeme Usulü, Ceza Muhakeme Usulü, İdarei Umumiyei Vilâyat Kanunu gibi anakanunlar hep böyle. Bu yasalardaki Türk dili, yabancı sözcüklerin arasında kendisini büsbütün yitirmiş, erimiş durumdadır. Yargıç da, bunların değişmeyen anlamlarına göre işlem yapmak zorundadır.

b– Anayasanın halkoyuna sunulup yürürlüğe konmasından sonra, yayımlanan yasalarımızın , Türk dili bakımından eskilerine oranla bir gelişme ve özleşme içinde olduğunu görmekteyiz. Bu davranış, sevindirici bir olaydır.

Yeni yasalar arasında dil bakımından özleşme yoluna girmiş olanlarından "Danıştay Kanunu"nu ve "Devlet Memurları Kanununu"nu gösterebiliriz. Ancak, hukuk deyimlerinin, Türk dili yönünden yeterli bir özleşmeye ulaşmadığı acı bir gerçektir. Bu konu, üzerinde önemle durulması gereken bir sorundur.

Türk Dil Kurumu'nun ayda bir yayımladığı "Türk Dili" dergisinin daha çok, edebiyat alanında çaba gösterdiği bu konuyu titizlikle işlediği görülüyor. Şüphesiz, "Türk Dili"nin kapsamı, yalnız edebiyat alanı değildir. Çeşitli meslek dallarının da bu çabada yer alması zorunluğu vardır. Bu çalışmaların, hukuk, teknik, bayındırlık, matematik ve benzeri türlü alanlara da uzanmasının, yayılmasının gerekli olduğu bir gerçektir.

Türk Dil Kurumu'nun dil davasına sımsıkı sarılmış ve bu davayı kösteklemeye çalışan zavallıların bütün şimşeklerini göğüsleyen ve onlara karşı bütün gücüyle dikilen fedakâr yöneticileri, bu sorunu da gözden ırak tutmamış, hukuk dilinin özleştirilmesi çalışmalarına, yetkili uzmanlarla birlikte, başlamışlardır bile. Bu sayın kişileri, meslekim adına şuracıkta saygı ile selâmlarım.

II — Hukukun, şekle bağlı bir meslek oluşu

Davaların açılmasından yargılama bitinceye ve yargıcın verdiği hüküm kesinleşinceye dek geçen süre içinde, uyuşmazlık konusu olan iş, kalıptan kalıba girer. Usule ilişkin hukuk böylesine şekle bağlıdır. Bu, dünya kurulalıdan beri böyledir ve böylece de sürüp gitmektedir. Örneğin, daha en başta, dava dilekçesinde nelerin yazılması gerekeceğini yasa göstermiştir. Hukuk Yargılama Usulü yasamız bu koşulları şöylece sıralamaktadır:

1 — Müddeinin iddiasının müstenidi olan bilcümle varakaların sıra numarası altında vazıh hulâsaları,
2 — Hukukî sebeplerin hulâsası,
3 — Sureti muvazzahada iddia ve müdafaa.
4 — Hasmın ne müddetle cevap verebileceği.

Dava dilekçesinde işte bunlar gösterilecektir. Bunlardan "hukukî sebep", "hasım" gibi deyimler, yasanın buyurucu kuralları arasındadır. Dilekçe bu kalıba uymazsa olmaz. Bu kalıba uymayan dilekçeyi reddeder yargıç. Bu nedenledir ki bu kalıplar, ilgilileri sıkı sıkıya bağlamakta dilin özleşmesini, yasa dilinin gelişmesini geriye itmektedir. Örneğin, "hukukî sebep" deyimine bir yargıç, ya da dilekçe "hukuk nedeni" dese, bir başka yargıç ya da taraf "hukuk konusu", "dava konusu" gibi deyimlerle değiştirse, bu kez hukuk düzeni kökünden bozulur, anlamdaki uyuşmazlık belki de davanın yitirilmesine yol açar.

Bu örnek, usul hukukundaki sayısız kalıplardan yalnız bir tanesinin gösterdiği güçlüktür. Kaldı ki, yasa bu türlü şekillerle doludur. Sonuç olarak bu açıklama ile, Türk dilinin hukuk alanındaki özleşmesine ve gelişmesine bu nedenler engel olmaktadır.

III — Yılların alışkanlığı

Yargı organlarının bugün kullanageldikleri hukuk deyimleri, yukarıda da belirtildiği gibi, Osmanlıcanın kalıntısıdır. Türkçe olmayan bir sürü sözcükler hukuk minderine bağdaş kurup oturmuşlar ve kolay kolay da kalkmıyorlar yerlerinden. Başımdan geçen bir olayı anlatayım: Yardımcılarımızın yazılarında geçen "maznun" deyimini "sanık" olarak tam üç ay düzelttim. Sözle yaptığım uyarmaların yardımı ile üç ayda "maznun"u ancak "sanık" yapabildik. Yılların alışkanlığı bakınız ne işler görüyor ? Alışkanlık, yargı işiyle uğraşanı sarmaşık gibi sarmıştır. Bir yandan yasanın buyruğuna uymak, öte yandan bu alışkanlık, işte hukuk dilimizin arınmasında ve gelişmesinde tersine etki yapan nedenler.

Bu nedenler yanında bir de, yargı organlarına yardımcı kişilerin özellikle, Tutanak Yazmanlarının (=zabıt katibi) eğitim durumları var. Siz, tutanak yazmanlarının eğitildiği bir meslek okulu gördünüz mü? Yoktur böyle bir okul. İlk okul bitirmişler varsa bunların içlerinde bu, büyük bir kazançtır. Orta ve Doğu Anadoluda yıllarca yargıçlık yaptığım için, buraların bu yönden sevindirici durumda olmadığını bilirim. Bu türlü Tutanak Yazmanları, doğru dürüst Türkçe cümle kurmayı bilmezler, sözcükleri yerinde kullanmayı beceremezler. Bir cümle bakarsınız sahifelerce sürer gider de ne denilmek istenildiği anlaşılamaz.

Denilebilir ki, iyi ama bu alışkanlık sorunu, öteki meslek dallarında da var. Öyledir diye dilimizin gelişmesi duruyor mu? Örneğin, Divan Edebiyatındaki dille bugünün edebiyat dili bir mi? Orada nasıl yürüyorsa bu iş, hu-

kuk alanında da öyle olmalıdır. Doğrudur bu söz. Hukuk dili alanında da böylesine bir çaba, sıçrama gerekir. Oysa, edebiyat dilini, yerinde saymaya zorlayan yasa etkisi, yasa buyruğu yoktur. Yukardaki açıklamaya çalıştığımız nedenler bulunmaz orada.

Ne yapmalı öyleyse?

Yasalar, sosyal akımların, toplum yaşantısının yönüne göre düzenlenen hukuk kurallarını kapsar. Bir toplumun sosyal yapısına uymayan yasalar, uygulama niteliğini yitirmişlerdir. Bunlar, yaşayan ölü gibidirler. Yasaların değiştirilmesini gerekli kılan nedenler, toplumun yeni ihtiyaçlarına yeni bir yön verilmesi zorunluğunu ortaya koyarlar. Bunun tersi düşünülemez. Gerçi, totaliter devlet yönetimlerinde yasa zoru ile sosyal yaşayışa yön verilmeğe çaba gösterildiği görülmüştür. Ama, bu türlü çabaların geçici olmaktan ileriye gidemediği de birer tarih gerçeğidir.

Böyle olunca, Türk Dili'nin gelişmesi, hukuk alanını, Osmanlıca ile dolu olan, yasa dilini özleşme yolunda zorlayacaktır, zorlamalıdır. Dil davasının hukukçularca benimsendiğinde kimsenin şüphesi olmamalıdır. Ancak, davanın bu alandaki çarkının daha çabuk işlemesine çalışılmak gerek. Biraz önce de açıkladığım gibi, son yıllarda yayınlanan yasaların dili, Anayasa diline uygunluğu sağlamak amacıyla, özleşmeğe yönelmiştir. Demek ki çalışılırsa olacaktır bu da. Bu arada Türk Dil Kurumu'nun, yasaların diline etkili olan değerli çalışmalarını da kıvanç duyarak belirtmek isterim. Kurumun, bu büyük davayı mütevazı kadrosuna oranla Atatürk'ün izinde adım adım başarıya ulaştırma çabasına, bütün aydınların katılmaları, destek olmaları en önemli bir vatan borcudur.

TÜRK DİLİ ARAŞTIRMALARI YILLIĞI
BELLETEN 1964

İçindeki Yazarlar:

A. Caferoğlu, János Eckmann, Zeynep Korkmaz, Abdülkadir İnan, Tahsin Banguoğlu, Agâh Sırrı Levend, A.N. Kononov, Ahmed Ateş, Şinasi Tekin, Saadet Çagatay.

Fiyatı 35 lira.

ANLAMAK SANATI

Yazmak sanattır. Ben "anlamak da sanattır" diyorum. Bir yazıyı okuyan on kişiye ayrı ayrı sorunuz; yazının özünü birbirine benzemeyen anlayışlarla açıklayacaklardır. Oysa yazarın ana düşüncesi tektir ve bunu, belki on kişiden ancak bir ikisi doğru anlamıştır. Belki de hiç birisi anlamamıştır. Ters anlayış, kimi zaman, yazarın kusurundan ileri gelir. Bu başka şey. Biz kusursuz yazıyı doğru anlamak üzerinde duruyoruz. Böyle bir yazı, özüne uygun bir anlayış bulmazsa ne kadar değerli olursa olsun, bilinmezlik içinde kalır. Demek ki bir konunun yazılmasıyla iş bitmiyor; yazılanın anlaşılması da gerekiyor. Ama bu anlamayı herkes başaramıyor. Öyle ise anlamak da yazmak gibi bir sanattır.

Geçenlerde Agâh Sırrı Levend bir yazı yazdı: *Gök konuksal avrat, öz itişimli götürgen, ulusal düttürü...* gibi sözleri Dil Kurumu'nun yapmadığını, bunları Dil Kurumu'nu küçük düşürmek isteyen kimselerin uydurup Dil Kurumu yaptı diye yaydığını belirtti. Doğan Nadi de Levend'in açıklamasını anarak uydurucuların davranışını "rezalet" diye niteledi. Doğan Nadi'nin yazısını okuyan birçok kişiler, yukarıdaki uydurmaları Dil Kurumu ortaya attı, Doğan Nadi de Dil Kurumu'nun bu davranışına "rezalet" dedi, sanmışlar. Bu anlayışlarına göre yazılar bile yazdılar.

Şimdi söyleyiniz, anlamak da sanat olmasaydı böyle bir durum meydana gelir miydi? Kadı Burhanettin'in şu rubaîsi konumuza ne kadar yakışıyor:

Ol göz ki yüzün görmeye, göz deme ana
Şol yüz ki tozun silmeye, yüz deme ana
Şol söz ki içinde sanemâ vasfın yoh
Sen bâd-ı heva tut anı söz deme ana

ÖNCE KAFALAR TÜRKÇELEŞMELİ

Ankara'nın aydını bol bir semtinde, Mithatpaşa caddesinin Ziya Gökalp caddesiyle kesiştiği yerin yakınlarında, bir salonun kaldırıma doğru uzanmış şöyle bir levhası var: *Discothèque.*

Oradan Bayındır sokağa sapınca beş on adım ara ile şu levhaları görüyorsunuz: *Washington Restoran, Wellcome to*

Kortan Hotel.

Ziya Gökalp caddesinden Atatürk Bulvarına doğru iniyorsunuz: *Penguen, Pano, Flamingo...*

Bütün caddelerde adım başına böyle levhalar...

"Türk Dil Kurumu yabancı sözcükleri neden Türkçeleştirmiyor?" diyenler var. Tutalım ki Dil Kurumu Türkçeleştirme işini yaptı. Kafalar değişmeden bunları kim uygular?

HİDROMETRE

Geçen yıl, ateşçilik kursuna giden Dil Kurumu kalorifercisine:

— Yeni şeyler öğrendin mi bari? diye sormuştum.
— Öğrendim, demişti.
— Anlat bakalım, ne gibi şeyler?
— Biz "su saati" derdik; onun adı "hidrometre"ymiş.

Bu yıl, oturduğumuz apartmanın kapıcısı aynı kursa gitti. Ona da sordum:

— Kursta neler öğrettiler size?

İlk cevabı şu oldu:

— Su saatine "hidrometre" diyorlar.

Bu iki cevabın öğretenler, öğrenenler ve dilciler bakımından değerlendirilmesini okuyucularıma bırakıyorum.

DİL ve ULUS

Bir yazar, bilim ve sanat dilimiz üzerine düşündüklerini anlatırken şöyle diyor: *İlim, ilim olduktan sonra güzel Türkçeyle değil, Lâtince de yazılsa erbabı yine okur.*

Yazar, bu sözleri bir mantık yanıltmacası olarak söylemiş değilse, düşüncelerini açıklarken ipin ucunu yitirmiş demektir. Çünkü üzerinde durduğu konu, bilim değil Türkçenin bilim dilidir. Bundan dolayıdır ki yazıda hangi dille olursa olsun bir şey öğretmenin sözünü etmemeli, öğretilecek şey için kullanılması gereken dilin niteliği üzerinde durmalı idi.

Yukarıdaki yanıltıcı mantığa göre şöyle bir söz de söylenebilir: *Dil bir anlaşma aracı olduğuna göre yurdumuzda Türkçe değil İngilizce, Fransızca, Arapça konuşsak da olur.*

Oysa kendine özgü dili bulunmayan toplum ulus sayılmaz.

Ö.A.A.

K Ö M Ü R

Adanmış bir tazı yatar pusuda
Gizemli sabrıyla çok aşağlarda
Yalnızlık ve ölüme yargılıdır sesi
Sınar kendini sanki utkuya su verir
Bilenir savaşı bir yalıtkan durumda
Coşkuyla yazar inançla yazgısını
Uzun kanatlı siyah kırlangıç.

Adanmış bir tazı yatar pusuda
Gizemli sabrıyla çok aşağlarda
Bilmez gün nedir ay nedir yıl ne
Nedir gerçeğini değiştiren çağ
Bekler durur bir çöküntüde mağara ağzında
Sel sularının güz yataklarında
Başlangıcıymış gibi bir yalın aşkın
Uzun kanatlı siyah kırlangıç.

Dört döner soylu parıltısı
Bilmez uyku ne usanç ne yenilgi ne
Duyar sırt yanında katı dokunuşları
İsli soluğunu düşsel konuğun
Sular kanı içten içe yüceltir doğayı
Yükselir gider el ermez doruklara
Tanır tuzlu gövdeyi yanık bez kokusunu
Büyür görüntüsü çok aşağlarda.

Adanmış bir tazı yatar pusuda
Gizemli sabrıyla çok aşağlarda
Günün soluğudur süpürür yıkar sınırları
Yaklaşır gibi bir al tazı büyük avına.

Özdemir İNCE

KARAGÖZ VE ORTA OYUNU FASIL DAĞARCIĞI

METİN AND

SAHTE ESİRCİ: Kasım bey ve karısı Hacıvat'ın evinin altındaki evi kiralarlar, bir de uşak isterler. Hacıvat Karagöz'ü salık verir. Karagöz uşak olur. Kasım bey, bir süre için dışarı gidecektir. Kasım beyin karısı Karagöz'ü çarşıya gönderecek olur, Karagöz erkek olduğunu, eve bir de kadın hizmetçi gerektiğini söyler. Bu sırada vapurunu kaçırmış olan Kasım bey geri döner, Arap esirciden Sümbül adında bir cariye alırlar. Kasım bey gene gider. Karagöz cariye kızı gıdıklar, Sümbül Karagöz'e rakı verir, ninni söyler. Karagöz uyuya kalır. Aslında Sümbül erkekdir ve hırsızların adamıdır. Gider hırsızları çağırır. Harami yanında Memet dayıyla gelir, Memet dayı Karagöz'ün başında bekçilik yaparken Harami evi soyar, Kasım'ın karısını da alarak giderler. Kasım geri dönünce karısının kaçırılmış, evinin soyulmuş olduğunu görür, Karagöz'ün eline bir tüfek verir, atmasını öğretir, birlikte hırsızların ardına düşerler. Perde ormanı gösterir. Hırsızlar eğlenmektedir. Kasımın karısını zorla oynatırlar. Memet Efe ile Hasan Efe yiyip içerler. Kasım ile Karagöz gelir, hırsızları öldürüp Kasım'ın karısını kurtarırlar.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Dr. İlhan Başgöz'ün Küçük Ali'den sese aldığı bu oyunun Otto Spies Türkçesini ve Almanca çevirisini yayınlamıştır: "Das Spiel vom Falschen Sklavenhandler", Oriens, 17 1964 (ss. 1–59).

SAHTE GELİN: Çelebi Hacivat'a sarhoş olan kardeşini evlendirmek istediğini, böylece belki sarhoşluktan vazgeçebileceğini söyler. Hacivat durumu karısına açar, o da Karagöz'le evlendirmek fikrini ileri sürer. Hacivat Karagöz'e raslayınca ona kadınmış gibi davranır, Karagöz'ün neredeyse kadın olduğuna inanası gelir. Karagöz'e durumu anlatır, ona para da verir. Karagöz de durumu karısına bildirir. Hacivat'ın da yardımıyla Karagöz'ün karısının da aklı yatar, Karagöz kadın gibi giydirilir, adını da Kartopu koyarlar. Önce kayınvalde, görümce, komşu kadın görücülüğe gelip Karagöz'ü beğenirler. Hacivat düğün hazırlıklarına başlar. Köçek oynatılır. Önde tablalılar, arkada imam, Kambur Mehmet, mahalleliler, üç Bebe Ruhi, güvey Çelebi ve bekçi baba alayla geçerler. İmam dua okur. Damad Karagöz'ün yüzünü görmek ister, Karagöz yüzünün her yeri için ayrı bir görümlük ister. Sarhoş Karagöz'ün yüzünü zorla açar, evlendiğinin erkek olduğunu görünce içmemeye karar verir.

Kaynaklar–Çeşitlemeler: Ritter I, "Sahte gelin, yahut Karagöz'ün kocaya varması, yahut ters evlenme", (ss. 72–119); Radloff "Ters Evlenme"; Memduh "Karagöz'üngelin olması", Mustafa Rona, "Karagöz'ün gelin oluşu", İst.1944; ayrıca Katip Salih, Azmi efendi, Büyük Saffet, Sami gibi hayalcilerin "Sarhoş'a hile", "Sakallı gelin", "Karagöz'ün Kocaya varması", "Karagöz'ün gelinliği" gibi çeşitlemeleri vardır.

SAHTE KEDİ: Karagöz bir yaşlı adamın yanında uşaktır, ona sık sık şakalar yapmaktadır. Yaşlı adam kızı Şeker hanım, damadı Çelebi ve Karagöz'le bir köy düğününe gitmek üzere yola çıkarlar, fakat düğün evinde kimseyi bulamazlar, yaşlı adamın kızı hastalanır, kocası ilâç almaya gider, yolda rasladığı adam Çelebinin evde olmamasından yararlanarak iki arkadaşıyla eve girer, Karagöz'den paraların olduğu yeri öğrenirler, Karagöz'ü de bir sandığa kilitleyip kaçarlar. Çelebi gelir, Karagöz'ü sandıktan çıkarır, hırsızlar yeniden gelecekleri için bir tuzak kurarlar. Karagöz hırsızlar gelince kedi gibi miyavlayacaktır. Karagöz kedi kılığına girer, yatağın altına gizlenir, hırsızlar gelince kedi gibi miyavlar, Çelebi gelip tüfeğiyle hırsızları öldürür.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: "Sahte kedi yahut mavi bir adam" adlı bu oyun Katip Salih'in uyarlaması olup, Nurullah Tilgen'in "Karagöz" adlı kitabında özetlenmiştir (ss. 52-53)

SALINCAK: Perdeye salıncak kurulur. Hacıvat ile Karagöz ortak olup salıncak işletmeye karar verirler. Karagöz müşterileri sallayıp para alacaktır. Çelebi, Zenne, Tiryaki, gelir, sallanırlar fakat Karagöz onlardan aldığı parayı ortağı Hacıvat'tan saklar. Bunun üzerine Hacıvat gerçeği ortaya çıkarmak için kadın kılığına girer, Karagöz'ü tanımadığı için Hacıvat'a para aldığını söyler. Sarhoş gelir, salıncakda uyur. Yahudi gelir, salıncaktan düşüp ölür. Yahudiler gelir, önde Haham arkada yahudiler tabutu taşırlar, Karagöz yahudileri korkutur, kaçırır, tabuttan Yahudiyi çıkarır, Yahudinin ölmediği anlaşılır.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: Ritter III, (ss. 546-566); K.M. Vasıf [Okçugil], "Karagöz Salıncakçı", İst. 1933; Memduh„ "Karagöz'ün salıncak sefası", 1924; Selim Nüzhet, "Salıncak sefası", İst. 1931.

SÜNNET YAHUT MECRUHUN MESERRETİ: Karagöz ile karısı çocuklarını sünnet ettirmek istemektedirler, ancak paraları yoktur. Hacıvat'a danışırlar, ondan mahallenin zenginin çocuklarının sünnet olacağını, onlarla birlikte Karagöz'ün çocuğunun da sünnet olabileceğini öğrenirler. Zengin razı olur, gün kararlaştırılır, hayalci, hokkabazlarla pazarlık edilir. Perdeye karyola kurulur, fakat Karagöz'ün çocuğu kaçar, onun yerine Karagöz'ü tutup sünnet ederler, sünnet düğününde hokkabaz, Karagöz, köçek, orta oyunu oynatılır. Karagöz iyi oldum diye kalkar.

Orta oyununda "Büyük Sünnet Düğünü" diye bilinen oyun bunun aşağı yukarı benzeridir. Palangaya bir karyola kurulur. Kavuklu'nun karısı çocuğunu sünnet ettirecektir, Pişekâr ona ev bulur, çocuk ortadan yok olur, Hirbo sünnetçidir, elinde baltayla gelir, çocuğun yerine birini sünnet etmeden gitmeyeceğini söyler, Kavuklu'nun sünnet olmasına karar verilir. Önce zenneler gelip armağanlarını getirirler. Sırayla çeşitli taklitler özelliklerine ve kişiliklerine uygun armağanlar getirirler. Bunlar Çelebi, Hırbo, Yahudi, Balama, Denyo, iki Külhanbeyi'dir. Hokkabaz oyunlar gösterir, köçek ve çengiler oynarlar, Matiz nara atarak gelir.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: Ritter III, (ss. 13-51); Memduh, "Karagöz'ün sünnet olması yahut hayal içinde hayal", İstanbul 1924; oyunun Kâtip Salih, Aşık Razi, Küçük Ali, Azmi Efendi eliyle çeşitlemeleri vardır.

TAHİR İLE ZÜHRE: Zühre'nin babası, Hacıvat'a, ölen Kâhyası Rüstem ağanın son arzusuna göre Rüstem ağanın oğlu Tahir ile kızı Zühre'yi evlendireceğini söyler, şimdi bir kâhya aramaktadır. Hacıvat Karagöz'ü salık verir. Tahir ile Zühre birbirlerine sevgilerini söylerler. Babası gençlere evleneceklerini bildirir. Oysa Zühre'nin üvey annesi de Tahir'i sevmektedir. Kadın Karagöz'ü kullanarak kocasına büyü yapar, uyandığında iki sevgiliyi evlendirmekten vazgeçer. Tahir direnince Arnavut Seymanbaşısı ile Mardin'e tutuklu sürdürür. Tahir tutuklu olduğu yerden kaçar, öç alacaktır. Kocakarı büyüyü bozar, beyin aklı başına gelir, Karagöz de işin doğrusunu anlatır, düğünlerine karar verilir, Tahir de kadını öldürerek öcünü alır.

Orta Oyununda da aşağı yukarı konu böyledir. Palanga yerinde biri açık, öteki kapalı iki Yeni Dünya vardır. Arnavut gelir, Vezirin geleceğini haber verir. İki zenne gelir evi beğenirler. Sonra Kara vezir, seymenleri ve Tahir gelirler, evi beğenip, Kavuklu'yu yanına uşak alır. Tahir ile Zühre'nin düğünü için vezir Pişekâr'ı görevlendirir. Tahir'i seven vezirin karısı muska alması için Kavuklu'yu hocaya gönderir. Kavuklu muskayı vezir uyurken onun kavuğuna iliştirir. Vezir uyanınca nikâhın olmayacağını söyler. Tahir'i Mardin'e sürer. Kavuklu'da Zühre'nin nöbetçisi olur, hanım Kavuklu'ya Tahir'e olan aşkını açıklar. Vezirin kavuğundaki muska çıkarılır, yeniden düğüne karar verilir, vezir karısını da seymenleriyle Mardin kalesine sürer.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: İhsan Rahim, "Tahir ile Zühre", cüz 4; Ritter III, (ss. 477-509); kısaltılmışı Theodor Seif, Le Monde Oriental 17 1923, (ss. 149-172); Azmi Efendi'nin "Tahir ile Zühre yahut İki Aşıklar", Kâtip Raci ve başkalarının çeşitlemeleri.

TAHMİS: Çelebi tahmisini işletmesi için Hacıvat'a verir, Hacıvat bunu Ak Arab'a kiralar, o da Tahtakaleden kahve dövülerini çağırır. Dibek kurulur, makamla kahve döverler. Karagöz de katılır, çeşitli gülünçlüklerden sonra Bebe Ruhi de gelir o da dövmek ister.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: Ritter III, (ss. 445-461).

TAYYARZADE YAHUT BİNBİRDİREK: Güllü Agop, Manakyan ve Tulûat tiyatrolarının oyunlaştırdığı bu gerçekçi tanınmış halk öyküsünü Karagöz ve Orta Oyunu da kullanmıştır. Ancak yazılı bir metin bulunmadığı için öykünün özeti verilmekle yetinilmiştir. Halk öykülerini Karagöz ve Orta Oyununun nasıl oyunlaştırdığını bilenler için bunu bir Karagöz ya da Orta Oyunu olarak kestirmek güç olmasa gerektir. Tayyarzade'nin kısaca konusu şöyledir: Hüseyin efendi işsiz güçsüz kalınca canı sıkılır. Kendisine Tayyarzade adında bir genci tanıştırırlar, Hüseyin efendi bu gence çok bağlanır, yanından ayırmaz olur. Tayyarzade bir gün yanlış bir anlama yüzünden darılır, bir daha gelmez. Hüseyin efendi onun ardına

düşer, bir daha gözükmez. Evine her gün Hüseyin efendinin mühürüyle biri gelip, para çeker. Bundan kuşkulanan ev halkı durumu Tayyarzade'ye bildirir. O da efendinin mühürünü taşıyıp durmadan para çeken adamın ardına takılır. Bir saraya gelir. Bu saray birkaç paşa ile evlenip dul kalmış olan Fazlı Paşa'nın kızı Gevherli hanımındır. Kocalarından kalan parayla evini batakhane yapmıştır. Cariyeler avladıkları erkekleri buraya getirip, onların paralarını yerler, mühürlerini kullanarak evlerinden para çekerler, para bitince de onları öldürürlermiş. Tayyarzade de buraya girer. Hüseyin efendinin orada bulunduğunu öğrenen Tayyarzade kendisini seven cariye Sahba Kalfa'nın yardımıyla dışarı çıkar, durumu meddahı Tıflı ile geçen IV. Murad'a anlatır. Saraya baskın yapılır, Gevherli hanım öldürülür, Hüseyin efendi de kurtarılıp eski işi kendisine geri verilir.

TELGRAFÇI: Pişekâr Kavuklu'ya telgrafçılık yapmasını öğütler, ona telgrafçılığı öğretir. Özel telgrafçılık olmadığı için telgrafı parayla müşteriden alıp sonra telgrafhaneden çekeceklerdir. Anneleri ölmüş olan Rabia ile Gülter adında iki zenne gelir. Pişekâr onlara ev bulur. Zenneler dostları Çelebi'ye telgraf çekerler. Çelebi, Külhanbeyi, Acem, Hırbo, Yahudi gelir çeşitli yerlere telgraf çekerler. Bu arada zennelerle de ilgilenirler. Hepsi ve Denyo zennelerin evine giderler. Kavuklu kızar, çalgı sesleri gelen evin kapısını çalarsa da onu içeri almaz. O da girip durumu Matiz'e anlatır, Matiz gelip hepsini dışarı atar.

TIMARHANE: Karagöz bir deliyle karşılaşır, delinin ipe sapa gelmez sözleriyle çığırından çıkar, deliyi dövüp gönderir. Bir ikinci ve üçüncü deli gelir hepsini kovar. Hacıvat gelir Karagöz'le bu delileri tutacaklar ve zincire vuracaklardır. Deliler yeniden gelince Karagöz de onlar gibi delice konuşur. Hacıvat Karagöz'ü zincire vurur. Deliler zincirden boşanırlar. Hacıvat Karagöz'ü yoklamaya gelir, deliliğinin geçmediğini görünce gider. Çelebi, sonra Zenne gelir, Karagözle konuşurlar. Hacıvat Karagöz'ün iyiye gittiğine inanır, bir İtalyan doktor çağırır. Doktor saçma sapan konuşur, Hacıvat gelir Karagöz'ü deliler evinden çıkarır.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: Ritter II, (ss. 174–221), Radloff, "Tımarhane"; Memduh, "Karagöz'ün Divaneliği", İst. 1924; Behiç ve Salih efendi, "Karagözün divaneliği"; K.M. Vasıf [Okçugil] "Karagöz deli", İst. 1933; Azmi efendi, "Tımarhane".

YALOVA SEFASI: Zenne ile sevgilisi Çelebi karşılaşır, hava değişikliği için Yalova'ya gitmeye karar verirler. Çelebi öteberi almaya gider. Karagöz gelir, Zenneye Çelebi'nin öldüğünü uydurarak anlatır. Her anlatıştan sonra , Karagöz bir başka olay uydurur. Hacıvat da her kez gelip işin doğrusunu anlatarak Zenneden para alır. Çelebi iki harar, bir küp alır, Karagöz bunları taşır. Hacıvat da Yalova'ya gitmek ister, Zenne onu harara saklar, bir başka Çelebi, Ak Arap, Arnavut, Ermeni, Yahudi gelir, Zenne hepsini ya küpe, ya harara saklar. En sonra da Karagöz girer. Karagöz köpeğini

getirir, köpek herkesin bir yerini ısırır. Çelebi geri dönüp herkesi saklandıkları yerden çıkarır.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: Ritter II, (ss. 2-63); Memduh, "Karagöz'ün Yalova Sefası", İst. 1924; Radloff; K.M. Vasıf [Okçugil], "Karagöz Yalova Sefasında", İst. 1933; Kunoş 1899,

YAZICI: Karagöz'ün karısı kocasına bir iş tutmasını söyler, Karagöz de Hacıvat'a gider, beraber yazıcılık yapmaya karar verirler. Hacıvat ona bir dükkan tutar, yazıcılık öğretir. İlk önce zenne ile halayık, sonra Frenk, Himmet, Laz, Tiryaki, Çingene, Çelebi gelirler. Karagöz saçma sapan mektuplar yazar bunlar için. Çelebi bu dükkanın tekin olmadığını söyler. Hacıvat'a da dua öğretir. Bunun üzerine cin gelip Karagöz'ün başına teneke ile vurur. Her dua okundukça cin Karagöz'ün başına vurur. Hacıvat Karagöz'den kazançtan payını ister, Karagöz de onu döver.

Kaynaklar-Çeşitlemeler: Ritter II, (ss. 272-339), İhsan Rahim "Karagöz'ün Yazıcılığı yahut dilenciliği", cüz 10; Kunoş, Harom Karagöz Jatek (ss. 100-121); Memduh, "Karagöz'ün Yazıcılığı", Radloff; Mustafa Rona, "Karagöz'ün Yazıcılığı" İst. 1945. Ayrıca Katip Salih, Saim, Azmi Efendi'nin "Cinci Yazıcı", "Karagözün Cinciliği", "Karagöz'ün Katipliği gibi çeşitlemeleri.

★

Buraya kadar özetleri verilen Karagöz ve Orta Oyunu fasıllarını bazı ayırmalar, genel türler içinde inceleyebiliriz. Bunlardan birisi Profesör Jacob'un Karagöz üzerine bir incelemesindeki dörtlü ayırmadır[1]. Bu dörtlü ayırma şöyledir: (A) Karagöz'ün bir iş tutması; (B) Karagöz'ün yasak edilen yerlere girmek istemesi veya yapılmaması gereken şeylere burnunu sokması; (C) Bağımsız bir dolantıda Karagöz'ün kendini güldürücü veya çapraşık bir durumda bulması. (Ç) Efsanelerden, halk öykülerinden ödünç alınan konulardan yararlanarak yapılan uyarlamalar.

Bazı fasıllar bu örneklerden birine tıpatıp uymakta, bazen de bir oyun iki ve daha fazla örneğin bir karışımından meydana gelmektedir. Durum Orta Oyununda da aşağı yukarı böyledir. Ancak Orta Oyununda çoğunluk birbirine koşut iki olaylar dizisi birlikte gelişir. Bu bir yanda Pişekâr'ın Kabuklu'ya bir iş bulması ve dükkân kiralaması, öte yanda genc Pişekâr'ın zennelere bir ev bulup kiralamasıdır. Bu türlü gelişen Karagöz fasılları da vardır. Nitekim "Karagöz'ün Bakkallığı" diye yukarda özetlenen fasıl böyledir.

(A) örneğinde çoğu kez işsiz olan Karagöz veya Kavuklu'ya, Hacıvat ya da Pişekâr aracı olup bir iş bulur ya da aynı işte ortak olurlar. "Eczahane", "Eskici Abdi", "Fotoğrafçı", "Gözlemeci", "Karagöz'ün Aşçılığı", "Karagöz'ün Bakkallığı", "Karagöz'ün aktör olması yahut komikliği[2]", "Kayık", "Orman", "Salıncak", "Telgrafçı", "Yazıcı" gibi. Bu durum-

1) Dr. Georg Jacob, *Türkisch Litteraturgeschichte in Einzeldarstellungen*, Heft 1, Berlin 1900, ss. 46-54.
2) *Karagöz-Komodien herausgegeben von Georg Jacob*, 3. nefte. Berlin 1899

da taklitler çoğunluk ya alıcı ya da alacaklıdır. Bazen de Karagöz veya Kavuklu bir yarışma dolayısıyla böyle bir işe girerler: "Ödüllü" ve "Karagöz'ün Şairlerle İmtihan Olması" gibi. Bazen de Karagöz veya Kavuklu bir raslantıyla bir takım uğraşların içinde kendilerini bulurlar. "Cambazlar", "Tahmis", "Balıkçılar"da olduğu gibi. Bu oyunlarda geleneksel bir takım uğraşlar, zenaatlar tanıtılır.

(B) örneğinde Karagöz veya Kavuklu yasaklanmış bir yere girmek veya yasak olan birşeyi yapmaya yeltenirler. Bazen toplumsal sınıf ayrımı bir yere girmeyi engellemekte, Karagöz veya Kavuklu bunu onurlarına yedirememedikleri için girmekte direnirler. "Bahçe" ve "Çivi Baskını"nda olduğu gibi. Bazen de merakları, istekleri onları dürter. "Hamam" oyununda olduğu gibi. Bazen de tekin olmayan, cinli bir yere veya işe burunlarını sokarlar: "Kanlı Kavak"da olduğu gibi. Bir iş tutmak bakımından (A) örneğine girmekle beraber, tekin olmayan bir dükkân tuttuğu için "Yazıcı" oyunu (B) örneğine de uyar. "Cazular"da bir bakıma bu örnekten sayılabilir.

(C) örneğinde belirli, bağımsız bir dolantı, bir olaylar düzeni buluruz. Burada çoğu kez Karagöz eksen kişidir, ve çoğunluk kendini bu dolantı içinde bir takım gülünç ve zor durumlar içinde bulur. "Sahte Gelin yahut Ters evlenme", "Yalova Sefası", "Şeytan Dolabı" gibi. Bazen de Karagöz eksen kişi değildir: "Meyhane veya Bekri Mustafa"da olduğu gibi. Bu çeşit oyunlarda göreneklerin sergilenmesi, toplum yaşamının yansıtılması veya çeşitli oyunlar (divertissement) için bir vesiledir. Karagöz bazen bu karışık dolantıya iyilikseverliğinden, bazen ahlâk koruyuculuğunu üstüne yüklendiği için karışır. "Şeytan Hilesi yahut Karagöz'ün Cinciliği" oyununun özeti şöyledir: Karagöz düşünde hasta ve delileri iyi edecek bir büyü öğrenmiştir. Hacıvat Karagöz'e hasta ve delileri getirecek, Karagöz de onları iyi edecektir. Hacıvat Tosun beyi getirir. Tosun bey aslında yalancıktan deli görünmektedir, aslında Hacıvat'ın kızı Dilber'i sevmektedir. Karagöz de bunu bilmektedir. Dilber sevgilisi Tosun'a babası Hacıvat'ın gizli parasının yerini bildirir, bu parayı Tosun çeyiz parası yapacaktır. Karagöz Tosun'la uyuşur. Karagöz Tosun'u sözde iyi eder ve bu arada Hacıvat'a gizlenmiş parasına anıştırmalarda bulunur. Hacıvat böylece Karagöz'ün büyü gücüne inanarak kızının Tosun'la evlenmesine razı olur[3]. Oldukça karmaşık bir dolantı içinde olan bu oyun yeni tarihlidir, ve Hayali Küçük Ali'nin yarattığı bir oyundur[4]. Adı olmayan bu oyunun olaylar dizisi şöyledir: Önce bir orta oyunu tekerlemesine benzeyen bir muhavereden sonra bir helva sohbetine çağrılanlar gemiye binip Balat'a

3) Kitaplığımda bu oyunun iki değişik baskısı vardır. Bunlardan birincisi başında tarihi, Letatif-i Hayal dizisinin hangi kitabı olduğu belirtilmemiş olan 16 yapraklık "Şeytan Dolabı yahut Karagöz'ün Cinciliği", ikincisi ise İhsan Rahim'in "Şarkılı ve Kantolu Karagöz Mecmuası" dizisinin sekizinci kitabı olan "Karagöz'ün Rüyası"dır.

4) Hayali Küçük Ali, *Hayal Perdesi*, 5 perde I. kitap, İstanbul 1931

gideceklerken Karagözü yarı yolda bir meyhanede bırakırlar. Karanlıkta yolunu bulmak isterken, kol gezenlerin elinden kurtulan Karagöz bir uçarı kadının eline düşer. Kadın onu evine götürür. Ancak bu sırada kadının asıl sevgilisi gelir, kadın Karagöz'ü saklar, arkadan kadının kocası olan zorba bir Yeniçeri ağası gelir, kadını ve sevgilisini öldürür. Fakat Karagöz'e inanarak onu salıverir. Böyle bir serüvenden sonra Karagöz helva sohbetine katılır. Burada bir meddah gösterisi yer alır. Gece canı pekmez isteyen bir gebe kadın kocasını pekmez bulmaya gönderir, türlü zorluklardan sonra koca pekmezi bulur, getirirken, yolda canı pekmez isteyen bir yaşlı adama raslar, fakat kadının kocası pekmezden vermez, yaşlı adamın ilenmesi üzerine pekmezi her yiyen midesi bozularak hastalanır.

(Ç) Bu örnekte Karagöz ve Orta Oyunu halk masallarından, efsanelerden, romanlardan, tiyatrolarından yararlanır, konusunu ödünç alarak, kendi özelliklerine göre bunları uyarlar. "Ferhat ile Şirin", "Kerem ile Aslı", "Tahir ile Zühre", "Leyla ile Mecnun" veya gerçekci halk masallarından "Tayyarzade veya Binbirdirek", "Hançerli Hanım", "Hüseyin Fellâh" gibi. Ayrıca tiyatro oyunlarından da yararlanır. Adolphe Thalasso bir yazısında Molière'in oyunlarının Karagöz faslı olarak uyarlandığını ileri sürmüştür[5]. Üç de örnek vermiştir. Bunlar "Cimri"nin I. perde 3. sahnesi, "Tartuffe"ün I. perdesi 5. sahnesi, ve "Scapin'in Dolapları"nın II. perdesi 2. sahnesidir. Büyük Ada'da seyrettiği bu sonuncu oyunda Scapin efendisi Géronte'un oğlunun bir gemiye kaçırılması bir zeybeğin dağa kaçırması olarak değiştirilmiştir. Menzel ise bunların gerçek Karagöz faslı sayılamayacağı düşüncesindedir[6]. Özetini verdiğim fasıllar arasında "Karagöz'ün Hekimliği" Küçük Ali'nin Molière'in "Zoraki Hekim" adlı oyununun bir uyarlamasıdır.

Karagöz oyunları böyle çeşitli ayırmalar içinde inceleyebilmek ancak konusunu bilebildiğimiz fasıllar için doğrudur. Ancak pek çok Karagöz ve Orta Oyunu faslı elimize ulaşmadığına göre belki bu ayrımlar dışında kalabilecek fasıllar da vardır. Nitekim yakın zamana kadar Karagöz'ün siyasal taşlama yapmadığı çeşitli yazarlarca ileri sürülmüştü. Oysa çeşitli kaynaklardan bunun doğru olmadığını, tersine Karagöz'ün başlıca konusunun siyasal taşlama olduğunu ortaya koymuştum[7]. Ancak siyasal taşlama Abdülâziz çağında yasak edildiği için bunların konularını bugün bilmiyoruz. Nitekim bir yabancı tanık da bu görüşümü şu satırlarla doğrulamaktadır: "Saltçı ve tümelci bir yönetim altındaki bir ülkede Karagöz sınırsız özgürlüğün temsilcisidir; bu sansür tanımaz bir vodvilci, inancasız, yasak tanımaz,

5) Adolphe Thalasso, "Le Theatre Turc, Molière et le théâtre de Karagueuz", *L'Avenir dramatique et littéraire*, 1 Temmuz 1894, ss. 250-256.

6) Theodor Menzel, *Meddah, Schattentheater und Orta Ojunu*, Prag 1941, s. 44. n. 1

7) Metin And, "Karagöz bir siyasal taşlamaydı da..", *Forum*, 1 mart 1963.

uyarmasız bir gazetedir. Kişiliği kutsal ve eylemi dokunulmaz Sultandan gayrı imparatorlukta kimse yoktur ki bu taşlamalı davranışlardan kurtulabilsin: Baş veziri yargılar, onu suçlu kılıp Yedi Kule zindanına kapatır, yabancı elçileri tedirgin eder, Karadeniz'in amirallerine veya Kırım'ın generallerine dil uzatır. Halk ise ona alkış tutar, hükümet onu hoşgörüyle karşılar [8]".

Bir başka ayırma da oyunların tarih önceliklerine göredir. Bu ayırma şöyledir: (A) En eski oyunlar. (B) Meşrutiyet çağının oyunları. (C) Cumhuriyetten sonraki oyunlar. Birinciler yalnız eski değil aynı zamanda hemen her Karagözcünün oyun dağarcığında bulunan yaygın oyunlardır. Kâr-ı Kadim denilen (Yenileri nev icat) bu oyunlar arasında "Kanlı Nigâr", "Yalova Sefası", "Hamam", "Meyhane", "Kayık", "Yazıcı", "Orman", "Kanlı Kavak", "Abdal Bekçi", "Ters Evlenme" gibi oyunlar vardır. Evliya Çelebi günümüze kadar gelebilmiş oyunlardan bazılarının adlarını veriyor [9], bir yazımda da eski bir belgeye dayanarak Orta Oyunu fasıllarından bazılarının konularını vermiştim [10]. Bir de geçen yüzyılda yazılıp Hayal Gazetesi'nde yayınlanmış basınla, asker kaçaklarınla, siyasetle alay eden küçük oyunlar vardır, bunlar arasında Karagöz faslı biçiminde olanlar da vardır [11].

İkinci tür oyunlar daha çok Meşrutiyet'ten az önce veya sonra çıkan oyunlardır. Bunlarda Tulûat, Melodram ve Kukla tiyatrolarının etkisi görülür. Tulûat ve Kuklada baş kişiler İhtiyar ve İbiş'tir. Bu çağın birçok Karagöz oyununda bazen Hacıvat'ın kaldırılmış olduğunu, bazen de öneminin azaldığını, buna karşılık Karagöz'ün İbiş kişiliğine büründüğüne, çoğu kez ikinci baş kişi olan çiftlik ağası veya zengin İhtiyar'ın yanında uşak olduğunu görüyoruz. Nitekim "Sahte Kedi", "Sahte Esirci", "Hain Kâhya" böyledir. "Tahir ile Zühre"de ise Hacıvat'ın önemi çok azdır [12].

Üçüncü tür ise Cumhuriyet'ten sonra hazırlanmış oyunlardır. Bu oyunlarda çağın gereklerine uygun yenilikler getirilmiştir. Küçük Ali'nin 1941'de yayınlanan "Tayyare Sefası" ile 1928'de yayınlanmış olan "Kara-

8) Louis Enault, *Constantinople et La Turquie*, Paris 1855, s. 367.

9) Metin And, *Kırk Gün Kırk Gece*, İstanbul 1959, s. 81

10) Metin And, "Orta Oyunu ve Oyunları", *Forum*, 1 Ekim 1960.

11) Bu oyunlar "Gazetecilik", "Bir Ceviz Ağacının Altında", "Terkos Gölü", "Evdeki Hesap Çarşıya Uymadı", "Ehl-i Mahalle", "Vatanperverler", "Ders Oyunu" (sayı 243 1292), "İşkil Oyunu" (Komedya 1 perde. Vaka perdenin arkasında geçer, sayı 243, 16 aralık 1291). Bunlardan "Ders Oyunu" ile "İşkil Oyunu" Karagöz faslı gibi düzenlenmiştir, gene Hayal Gazetesinde yayımlanmış İşkilli Memo'dan ayrıdır.

12) Daha çok siyasal taşlama niteliğinde fakat Karagöz kalıbı içinde bir oyun yayımlanmıştır, burada üç milletvekili konuşturulur. bk."Sahne-i hayaliye manzaralarından garibeler",*Resimli Kitap*, 1, 1327 no.6. Gene süreli yayımlarda çıkmış bir oyun daha vardır: "Karagöz'ün Sihirbazlığı", tekmil bir piyes, 5 perde, *Karagözün Salnamesi*, 3. yıl 1912.

göz Dans Salonunda" bunlar arasındadır[13]. Bundan başka çağın tanınmış kişilerini perdeye çıkaran oyunlar da yazılıp yayınlanmıştır[14].

Karagöz ve Orta Oyunu fasıllarını bir de kuruluşları bakımından ikiye ayırabiliriz. Bunlardan birincisi bir dolantıyı geliştiren, bir olaylar düzeni birliği ve tümlüğü gösteren oyunlar, ikincisi ise "açık biçim" diye adlandırabileceğimiz eklemli, parçaları organik bir bütün meydana getirmeyen biçimdeki oyunlardır. Bunlardan birincide belli bir olaylar dizisi, belirli bir hazırlık, bir düğüm veya çatallaşma ve sonunda bir çözülüşe yönelen oyunlardır. Bunlarda çoğu kez taklitler ve oyunların geçidi ya hiç yoktur ya da azdır, oluntuları oyunun gelişimine bağlıdır. Buna karşılık "açık biçim"de bir dolantı yoktur, ya da çok gevşektir. Buna karşılık çeşitli taklitler veya çeşitli oyunlar, gösteriler, geçit olayları yer alır. Bu bakımdan bu kısa oluntuların yerleri değiştirilir, çıkarılıp, eklenir, çoğaltılıp, azaltılır, uzatılır veya kısaltılırsa oyunda önemli bir değişiklik görülmez.

13) Bunlar arasında Ahmet Süleyman'ın, Rahmi Balaban'ın, İsmayil Hakkı Baltacıoğlu'nun, Karagözcü Kâzım'ın, Ercüment Behzat Lav'ın, oyunları bir de Ankara'da 1941'de Cumhuriyet Halk Partisi yayını olan Karagöz adlı kitapta İsmayil Hakkı Baltacıoğlu, Rahmi Balaban ve Hayali Küçük Ali'den yedi yeni Karagöz faslı bulunmaktadır.

14) Bunlar arasında İsmail Efendi, "Hayalhane-i Halk, Yeni Ferhat ile Şirin", iki perde, *Halk Gazetesi* 1. yıl 106-109 sayı 15 Mart 1926; "Yazıcı. Asri Orta Oyunu", *Akşam*, 9. yıl 3020-3036 sayı, 9 mart 1927; İsmail Efendi, "Tımarhane. Karagöz'ün Çıldırması" 2 perde *Halk* Gazetesi , 1. yıl III- sayı, 20 mart 1926; "Şeyh Kuşteri Meydanı Cinayeti" *Akşam* 2873-2880 sayı, 1926.

Yeni Yayınlarımız :

X. Türk Dil Kurultayı'nda Okunan
BİLİMSEL BİLDİRİLER

İçindeki Yazarlar :

Tahsin Banguoğlu, Josef Blaskovics, Sadettin Buluç, Müjgân Cumbur, Marija Djukanovič, Hasan Eren, Géza Feher–oğlu, G. Hazai, Hasan Kaleşi, Hasibe Mazıoğlu, P. Miyatev, Melâhat Özgü, Ljubinka Rajkovič, Lászlo Rásonyi, Feridun Nafiz Uzluk, Hilmi Ziya Ülken.

Fiyatı 10 lira.

TİYATROMUZUN DORUKLARI:

MANAKYAN

II

BAHA DÜRDER

Yaşamı ve Sanat Serüveni

Bundan önceki yazımızda Manakyan'ın sanat özelliğinden söz etmiş, onu ele almamıza bizi zorlayan nedenleri açıklamıştık. Bu yazımızda da çalkantı dolu sanat serüvenine eğileceğiz. Bundan sonra da, kurduğu topluluklar, bu topluluklarda çalışanların adları, oynanan oyunlar ve elimizdeki belgelere göre, bu oyunlardaki rol bölümlerini vermeğe çalışacağız.

1839 – Mardiros Manakyan doğdu. Balat kilisesinde vaftiz edildi. Tiyatroya heves edenlerin yitirilmiş sanıldığı bir ortamda bir rastlantı olarak verilen Mardiros adının anlamına göre, onun tiyatroya kendini adayacağı (şehit olacağı) sanki önceden bilinmiş idi[1]. Babası yoksul bir terzi idi. Geçim zoru ile, o küçükken Balat'dan Hasköy'e taşındılar. Nersisyan okuluna yazdırdılar. Manakyan çalışkan bir öğrenci çıktı. Az zamanda iptidaîden (ilkokul) idadîye (ortaokul) geçti. Müdürü ve öğretmenleri onu seviyor, bazı küçük yardımda bulunuyorlardı. Ama, bu yardımlar aileyi kurtaramıyordu.

1852 – 13 yaşında iken okuldan alındı. Komşuları Manok ağanın Ayvansaray'daki değirmenine çırak verildi. Fakat birgün, eski müdürü onu üstü başı darmadağın, kir-pas içinde, kilise kapısında görüp durumu anladıktan sonra, elinden tutarak mahallenin zenginlerine götürmüş ve sağladığı yardımlarla yeni baştan okulunu sürdürmesini yoluna koymuştur. İdayiyi bitirinceye kadar, ona kanat gerenlerin ya işleri bozulmuş, ya da ölmüşlerdi. Yardım geri kalınca, okulu zar-zor bitirerek ufak bir aylıkla öğretmen yardımcılığına ve ayrıca özel ders vermeğe başladı.

O sıralarda, her okulda yıl sonu "müsamereleri" verilmekte idi. Ortaköy Ermeni Katolik Okulu'nun öğretmen ve öğrencileri de şair Beşiktaşlıyan ve Pepe Andon'un katılmasıyla sürekli oyunlar veren bir amatör topluluk kurmuşlar ve Beşiktaşlıyan'ın yazdığı oyunları oynamaya başlamışlardı. Topluluğa rejisör olarak İstepan Ekşiyan'ı aldılar; sonraları ünlü oyuncu olan Bedrop Mağakyan, Çamaşırcıyan, Ekşiyan ile baldızı Fanni de

1) Manakyan'ın elinci sanat yılı jübile dergisi, İstanbul, Arşak Garoyan Basımevi, 1328 (= 1912)

onlara katıldı Zamanın yazarlarından Seropyan Hekimyan da oyun yetiştirmek bakımından onlara el uzatmıştı [2].

Kuzguncuk Ermeni Okulu'nda da bir amatör tiyatro topluluğu vardı: Sonraları ünlü aktör Sisak, Hasköy'de Nersisyan okulunda öğretmenlik yapan Manakyan, Tülbentçiyan kardeşler bu toplulukta çalışıyorlardı. Karakin Çaprast da kendi okulunun rejisörü idi. Okullar ve bu topluluk o zamanın tiyatro isteğini karşılıyordu.

1857 – Beyoğlu'ndaki Ermeni amatörler de o sıralarda İtalyanca'dan çeviri *Aristodem* adlı bir dramı prova ediyorlardı. Bu oyunda İksira (ya da Kisira) adlı bir kız rolü vardı. Oynayacak kadın sanatçı bulmakta zorluğa uğradılar. Manakyan bu rol için çağrıldı [3]. Naum'un tiyatrosunda oynanan bu yapıtla Manakyan profesyonel sanat alanına atılmış oldu. Çünkü o gece kazandıkları parayı trup Beyoğlu'nda Lüksemburg gazinosunda üleştiriyordu. Ona da bakır beş yüz kuruş verdiler. Manakyan, bu kadar parayı (hem de bir kaç saatte kazanılan) görünce, oyunculuğun pek kazançlı bir sonu olacağını düşünerek bu mesleğe katılma yargısına vardı.

Aristodem'in oynanışını izleyen günlerde Altınyan kardeşlerin Hasköy Nersisyan okulunun arka sokağında, Hasköylü amatörlerin özel bir tiyatro yapıları vardı. Aktör ve rejisör olmak üzere Beyoğlu kumpanyası'ndan Ekşiyan, Manakyan da çağırılarak *Nel Kulesi* adlı beş perdelik bir güldürü sahnelediler. Oyun çok ilgi topladı, fakat ikinci oyunu veremediler. Çünkü, Galatasaray karşısında, Şamlı bir Hıristiyan olan, Naum'un tiyatrosu vardı. İtalya'dan bir opera kumpanyası çağırmış, *İl Trovatore, Maskeli Balo* gibi operaları sahnelemekte idi [4]. Hasköy tiyatrosu, Naum'un kazancına ket vurmak durumunu yaratınca, Naum da 1852'de aldığı on yıl süreli "*Dersaadette* başka bir tiyatro kurulmayacağı imtiyazına" dayanarak padişaha başvurdu ve Altınyanlar'ın tiyatrosunu saray Baltacılarına yıktırdı.

1859 – Altınyan kardeşler güçlerini yitirmediler, o yıl Naum'un tiyatro binasının bitişiğinde, şimdiki Konak (eski Tokatlıyan) otelinin bulunduğu yerde "Şark Tiyatrosu"nu kurdular. Temsiller Türkçe olmadığı için, gerekli izni alabildiler. İşte, Manakyan'ı, profesyonel oluşunun ikinci yılında, o zamana göre gerçek bir topluluk sayılabilen bu tiyatroda görüyoruz [5].

2) Bu topluluğun Türkçe, üç perdelik *Don Gregorios* ile bir perdelik *Odun-Kılıç* çıkardıkları oyunlar arasındadır.

3) Adı geçen dergi çağırıldığını; Refik Ahmet Sevengil Tanzimat Tiyatrosu betiğinde kendisinin başvurduğunu yazar.

4) a– Verdi *İl Trovatore* adlı operasını 1853'de bestelemişti. Bu opera Naum tiyatrosunda aynı yılın aralık ayı içinde, Paris'den önce, oynanmıştır. Refik Ahmet Sevengil, *Opera ile ilk Temaslarımız* 1959. b– Sultan Mecit'de bu oyunlara gelmiştir. Jübile Dergisi.

5) Bu toplulukta Kirkor Hurdacıyan, Abraham Narinyan, Kirkor Frenkyan, Rübens Hissetçiyan, Manakyan, Fasulyacıyan, Benliyan, Teryanç, Ceraçi, Matmazel Beziryan, kızkardeşi Agavni, Yebruz, Gümrükçiyan, Mirasyediyan vardı. Rejisörlüğü de Asti yapıyordu. İlk oyun üç perdelik *İki Ahpap Çavuşlar* ile bir perdelik *Ponçinella* idi. Elimizdeki belgelere göre Hugo'nun *Ancelo Mal Piyeri, Lukres Borjiya*'sı; Schiller'in *Haydutlar*'ı; Altınyan ve Tolayan'ın çevirileri; Hekimyan ve Terezya'nın da oyunlarının sahnelendiği belirtilmektedir.

O yılın tiyatro sezonu bitti, fakat sanatçılar yarım gündelikle o yazı yürüttüler.

1860 – Şark Ermeni Tiyatrosu'nun ikinci sezonu başladı. Madam Dominyan ile madam Maryam da bu topluluğa katıldılar. İlk olarak *Nel Kulesi* sahnelendi. Fakat Patrik Hason'dan yana olanlarla karşıtları o sırada birbirine girmiş durumda idiler. Sanatçılarda da bu ayrılık vardı. Beşiktaşlıyan, bu ayrılığı, özellikle sanatçılar arasından yok etmek istiyordu. Fakat Patrik Hason yanlısı Ekşiyan'ın bozgunculuğundan ötürü topluluk dağıldı. O sıralarda İzmir'de Vasburakyan adlı bir ermeni kumpanyası vardı. İstanbul'daki, dağılan kumpanyaya başvurdular, Manakyan da bazı arkadaşlarıyla oraya gitti [6]. Bir süre orada oyunlar verdikten sonra, ilgisizlik yüzünden topluluk dağıldı; cebinde parası olan bir bölük oyuncu önce, geri kalanlarla Manakyan da daha sonra İstanbul'a döndüler.

1863 – Geldiklerinde "Şark Tiyatrosu" binasını bir ortakla işleten S. Hekimyan bunları bir araya toplamağa çalıştı; fakat trup bir arada çalışmak gücünü yitirmişti [7]. Kalburüstü oyunculardan Manakyan ile Benliyan kalmış, buna karşılık öbürleri Vartovyan'ın (Güllü Agop) topluluğuna katılmışlardı [8]. O yıl şöyle böyle geçti ve Şark Tiyatrosu kapandı. Sarafim Manos adlı biri yapıyı kiralayarak işi eline aldı ve adını "Fransız Tiyatrosuna" çevirdi. O sıralarda Manakyanlar da *Değirmencinin Kızı*, *Pamela'yı* sahnelemek üzere idiler.

1864 – "Fransız Tiyatrosu"nda Fransız operetleri oynanmağa başlanmıştı. Vartuvyan (Güllü Agop)'da arkadaşlarıyla, Üskudar'da Bağlarbaşı'ndaki "Aziziye" tiyatrosunda bazı oyunlar vermeğe başlamış ise de ilginin azalmasından başarısızlığa uğradılar. Bu durum karşısında Manakyan da istemeye istemeye, yeniden öğretmenliğe dönmeye karar verdi. Eski oyuncu adı ile bu meslekte başarı sağlayamazdı, adını Desteciyan'a çevirdi ve Üsküdar'da bir öğretmen olan matmazel İmasduhi ile evlenip Kayseri'ye, yeni kurulan bir kız okulunun başına gitti [9].

---

6) İzmir'e giden oyuncular şunlardır: Manakyan, Ekşiyan, Acemyan, Fasulyacıyan, Teryanç, Mirasyediyan, Leceçi, Sedefyan, Arsuyak, Bayzar, Agavni.

7) Ekşiyan ayrılmış, Teryanç İzmir'de evlenmiş, Ceraçi başka işe girmiş, Fasulyacıyan Matmazel Bayzar ile evlenip İstanbul'a dönmüş ve bir süre oyunculuğunu sürüdürmüş ve Vartovyan (= Güllü Agop) ile anlaşmazlığa düşerek Dürik (= Matmazel Sancakçıyan) ve Adamyan ile Rusya'ya gitmiştir.

8) O vakit, Güllü Agop'un topluluğuna katılanlar şunlardır: Karakaşyan kızkardeşler, Matmazel Agavni, Çilingiryan (Eliza Binemacyan'ın annesi Madam Binenecyan'ın kızlık adı) Dikran Sancakçıyan.

9) Manakyan Kayseri'den Yozgat'a gidip gene Kayseri'ye döndükten sonra Güllü Agop, Karabet Papazyan adlı birinin uyarması ile Ermenice oynanan yapıtların yanında Türkçe oyunlar da vermeğe başlamış, hatta Karabet'in çevirisi olan *Sezar Borjiya*'yı Türkçe sahnelemiştir. Bu davranış, Türkçe oyunlara ilgi topladığından : Ahmet Necip, Büyük İsmail, Hamit gibi Türk oyuncuların da bu topluluğa katılmasını sağlamıştır. Sonraları Gedikpaşa'daki tiyatro kiralanmış, Türkçe oyunlar sürdürülmüş, Güllü Agop, kendinden başkasının tiyatro kuramayacağı ile ilgili on yıllık "İmtiyaz" almış, bu imtiyazda ancak "dram–komedi" açıklaması bulunduğundan, şarkılı oyunlar oynamak üzere başka grupların kurulmasını önleyememiştir.

1868 – Bir süre sonra Manakyan, Kayseri'deki anlaşması sona erince, bunu fırsat bilerek, İstanbula gelmiş ve içinde küllenen tiyatro ateşinin itişi ve Ortaköy'deki Agop Balyan'ın para yardımı ile kurulan Manakyan kumpanyasına katılmıştır. Bu arada İstanbul'da Gedikpaşa'da Güllü Agop tiyatrosu çalışmakta idi.

1869 – Bir yıl sonra Manakyan, kendi özel işine dönünce ortada kalan erkek ve kadın sanatçılar başka truplar kurmak zorunda kaldılar[10]. Böylece aradan beş yıl geçti.

1874 – Melikyan ve Çuhacıyan Bayezit Askerî Misafirhanesi'nin ahırında bir operet kurmuşlar; *Çin Çiçeği Opera Komik*'i ile başarı sağlamışlardı. (22. 10. 1874) Bu başarıya karşı, Güllü Agop'da müzikli oyunlar vermek istemiş, 1875'de *La Belle Héléne*, *Madam Ango'nun Kızı*, *Orphée*, *Jirofle -Jirofla* gibi operetleri sahnelemişti. (Güllü Agop'un 1874 - 1875 altın devri sayılır.)

1876 – Manakyan bu yıl, Güllü Agop'un "Osmanlı Tiyatrosu"na girmiş, Orphée adlı müzikli oyunda rol bile almıştır.

1879 – Kafkas ermenileri tiyatroya önem veriyorlardı. Matmazel Astegik, Siranuş kızkardeşler ve Adamyan'ı daha önce oraya çağırmışlardı.

1880 – Tiflis tiyatro derneği üyelerinden Apkar Ohannesyan İstanbul'a gelmiş; orada Rus sanatçılarıyla boy ölçüşecek bir tiyatro kurulması için çareler arandığını yansıtmıştı. Bu arada Hiraçya, Karakaşyan kızkardeşler ve Manakyan ile anlaşarak Tiflis'e götürdü. Bir yıl sonra Nuvart ve Sancakçıyan da onlara katılmıştı. Bu suretle güçlü bir kadro kuruldu. Fakat Manakyan orada bütün üstelemelere ve çok iyi koşullu sözleşmeye, hatta anlaşma dışı ağır hediyelere bakmadı, ancak iki sezon dayanabildi.

1882 – Adamyan'dan başkaları döndüler. Güllü Agop Saray Tiyatrosu müdürlüğüne alınmıştı. Manakyan da Benliyan ile birleşerek Beyoğlu, Talimhane bitişiğindeki Kruason tiyatrosunda operetler oynamaya başladı[11]. Başarı ile verilen bazı oyunlardan sonra bu trup Mısır'a turneye çıktı. Orada Mısır Hidiv'inin kanadı altında eldeki *Jirofle - Jirofla*, *Orphée*, *Madam Ango* operetleri, *Fazilet Mağlup Olur mu*? dramı ile ün yaparak yurda döndüler.

1883 – Mısır dönüşünde başlı başına bir kumpanya kurmak çabasını güttü[12]. Tiyatro tarihine geçecek olan sanat karakteri, yöneticilik kişi-

10) Bunlar: Karı–koca Fasulyacıyan, Ahmet Necip, Küçük İsmail, Hamit, Benliyan, Acemyan, Liçeci, Karakin Riştuni, Takvor Nalyan, Haçik Papazyan, Kamik Gümüşyan, Karakaş kızkardeşler, Çuhacıyan, Tereza, Annik kızkardeşler, Hıranuş, Verjin, Tefar, Bağdatlıyan'dır.

11) Manakyan'ın : *Leblebici Horhor*'da Leblebici; *Arif'in Hilesi*'nde Arif Ağa rolünde başarı sağladığı günün gazetelerinde yazılıdır.

12) Kendinin baş olduğu bu ilk topluluğun aktörlerinden başka, gerekli yöneticiler de vardı: Sisak, Aleksanyan, Holas, Çaprast, Seferyan, Çobanyan, Matosyan, Nuri, Ahmet Necip, Yaldızcıyan, Mari Nuvart, Hekimyan, Satinik, Ofelyan, Karı-koca Benliyan; suflör Kalfayan; idare müdürü Liceçi.

liği bu yıllarda kurulmağa başlamıştır. Çünkü o, çevrenin nabzını yoklamış,toplumun heyecanı ayakya tutacak yapıtlara eğilim gösterdiğini düşünerek bu gibi oyunların çevirisini birinci plana almıştır. Bu arada Güllü Agop, (Vasfi Rıza Zobu, bu sıralarda Güllü Agop'un, müslüman olduğunu, adının Güllü Yakup'a çevrildiğini yazmaktadır. Sıra yazılar 1958, Cumhuriyet.) saraydaki sanatçı arkadaşlarıyla anlaşmazlığa düşünce, Esvapçıbaşı İlyas Bey'in buyruğu ile Manakyan saray tiyatrosu rejisörlüğüne getirildi. Fakat Güllü Agop'un düşmanlığı onu tedirgin ediyor, eserleri sansürden geçirmek ve arkadaşlarının densizliği de üzüntü konusu oluyordu. Böylece kurduğu topluluğu sürdüremeyeceğini anladı ve işi bıraktı. Küçük İsmail'in "Temaşahane-i Osmânî" topluluğuna katıldı. Fakat Küçük İsmail, İtalyan orkestrası ile oynayan *Carmen* ile iş yapamayınca, ünlü kantocu Peruz'u piyeslerden önce kanto söyleyip oynaması için topluluğa almıştı, Bunu gören Manakyan, kafasındaki sanat anlayışından vazgeçmedi; önceki tiyatrosundan piyesleri çalınmış ve arkadaşlarının yüzüstü bırakmalarından ötürü kötü duruma düşmüş olmasına bakmayarak, şapkasını alınca arka kapıdan çıkıp gitti.

1885 – Manakyan'dan ayrılan arkadaşları, çıktıkları turneden İstanbul'a dönmüşler, kurtuluşu, gene çevresinde toplanmakta bulmuşlardı. Yeniden kurulan topluluğun adı: "Osmanlı Tiyatrosu"dur[13]. Sanattan başka işler için Fasulyacıyan yöneticiliği yüklendi. *Bell Helen* başarı ile oynandı. Fakat toplum melodrama öylesine alışmıştır ki, Manakyan asıl ortamını bulduğundan memnundur. Gene bazı arkadaşları bu durumu çekemezler, çalışması, kösteklenir; Manakyan, bir bölük arkadaşlarıyla İzmir'e dışarda kalanlar da Selânik'e giderler.

1886 – Fakat bu iki kent, tek başlarına birer topluluğu geçindirecek durumda değildir. Elbet İstanbul'a döneceklerdir ve sürekli olarak Manakyan'ın çevresinde toplanırlar. Gene topluluğun adı "Osmanlı Tiyatrosu"dur. Oyunlarını 6. 6. 1886'dan 27. 8. 1886'ya kadar sürdürmüştür.

1887 – Topluluk, 25. 5. 1887'den 21. 6. 1887'ye kadar süren ramazan ayında Şehzadebaşı'nda 7 - 8 - 9 ve 10. ayın iyi havalarında Üsküdar, Bağlarbaşı, Aziziye tiyatrosunda oyunlar vermekle geçirmiştir.

1888 – Şehzadebaşı'nda Aptürrezak'ın "Handehâne-i Osmanî", Yenibahçe'de Holas efendinin "Temaşahane-i Osmanî" toplulukları oyunlar verirken Manakyan sanat anlayışını belirten ve adı sadece "Osmanlı Tiyatrosu" olan topluluğunu, ustaca yöneticiliği ile sürdürmektedir. O zamanlar tiyatro hayatı kış ise ramazan ayında Şehzadebaşı'na ve yaz aylarında da ünlü bahçelere bağlı kalırdı. Aslında yaz ve ramazandan başka

13) Bu Osmanlı Tiyatrosu'nun 1866'da Gedikpaşa Tiyatro binasını Kiralayan Rozi'nin "Osmanlı Tiyatrosu" ve Güllü Agop'un 1874'de altın devrini yaşadığı bilinen "Osmanlı Tiyatrosu" ile ilgisi yoktur. Manakyan kendi topluluğuna, bazan "Osmanlı Tiyatrosu", bazan da "Osmanlı Dram Kumpanyası" adını vermiş, el ve duvar ilânlarını öyle bastırmıştır.

tiyatro oyunları verilmezdi. Bu yıl Manakyan, 17. 5. 1888'den 10. 6. 1888' e kadar Şehzadebaşı'nda çalıştı.

Bu sıralarda İstanbul Şehremini (Belediye Başkanı) Rıdvan Paşa, oğlu Reşat Rıdvan Bey'in tiyatroya fazla düşkünlüğünden sinirlenerek tiyatrocularа etmediğini bırakmamış; hatta, Aptülhamit'den bir sırasını getirerek "Tiyatro ve tiyatrocuları düzene sokmak amacıyla, belirsiz bir süre için İstanbul tiyatrolarının kapatılması" iradesini almıştı. Bunun üzerine İstanbul'daki bütün topluluklar gibi "Osmanlı Tiyatrosu"da, iki üç yıl buradan göçmek zorunda kalmıştı.

1890 – Üç yıl sonra Rıdvan Paşa öldürülmüş, Bursa Valisi Reşit Paşa İstanbul'a Şehremini olmuş ve ilk işi tiyatroların açılmasına "irade çıkartmak" olmuştu. Bundan ötürü Manakyan da İstanbul'a dönmüş, Küçük İsmail'in "Temaşahane-i Osmanî"si Yenibahçe'de Osman'ın bağında; Aptürrezak'ın "Handehane-i Osmanî"si de Kuşdili Çayırı'nda çalışırlarken, o da 1305 / 1307 ramazanında (1890) topluluğunun çalışmalarını sürdürmüştür.

1893 – İstanbul'da Ermenice oyunlar yasaklandı.

1895 – Manakyan'ın tiyatro topluluğu "Osmanlı Dram Kumpanyası" adını almış bulunmaktadır. Gazete haberlerine göre 26 mayıs 1895'den 26 eylül 1895'e kadar, belirli günlerde oyunlarını sürdürmüştür.

1897 – "Osmanlı Dram Kumpanyası" oyunlarını sürdürmektedir. Fakat bu yıl, sansürün ve " Zaptiye Nezareti"nin baskısı öbür tiyatrolarda olduğu gibi, bu tiyatroda da etkisini göstermekte, eski oyunların orası burası kesilerek kuşa benzetilmekte, hatta birçok oyunlar da sahnelenememektedir.

1904 – Sansürden *Hanriyet ve Luiz - Paris Fukarası - Demirhane Müdürü - Kumarbazın Encamı* kurtulmuş, onlarla - belki de başkaları ilesezon yürütülmüştür.

1908 - "Hürriyetin ilânı"ndan sonra Sahne-î Heves, Sahne-î Osmanî, Sahne-i Hüner, Sahne-i Edep, Sahne-i Milliye, Millî Osmanlı Tiyatrosu, Burhanettin (Tepsi) Kumpanyası gibi topluluklar yanında, Manakyan da kendi kumpanyası ile oyunlarını sürdürmektedir. Bir ara, Makrıköy (Bakırköy) Belediye Bahçesin'nde oyundan sonra düşüp ayağını kırmış uzun süre sahneden uzak kalmıştır. Kurulan "Donanma Cemiyeti" tiyatrosuna öğretmen olarak girmesi bu yıllara rastlar.

1909 – Gene aralarında Şahabettin Süleyman'ın da bulunduğu "Mekteb-i Hukuk amatörleri", "Burhanettin", "Sanayi-i Nefise Kumpanyası", "Mürebbi-i Hissiyat" (Direklerarası'nda Ahmet Fehim'in Osmanlı Tiyatrosu yanında), Manakyan'ın da "Osmanlı Dram Tiyatrosu" o yılın ramazanında oyunlarını sürdürmektedir.

1911– Manakyan artık gücünü yitirmiştir. Kel Hasan ve Aleksanyan ile birleşerek *Kızıl Köprü Cinayeti*, *Kızıl Gelinler*... gibi oyunlar çıkarmaktadır.

Bundan sonra Manakyan'ın topluluğunda başka yöneticiler görülmek tedir. Nitekim 1912'de Şahzadebaşı'ndaki "Şark Tiyatrosu"nda bir ramazan geçirilir. 1913'de Osmanlı Tiyatrosunun başında Ahmet Fehim Efendi görülmektedir.. 1914'de ise topluluğun müdürü Nurettin Şefkati'dir. (25 mart 1914)

Maliye Nazırı Cavit Beyin aracılığı ile Sultan Reşat'dan nişan da almış bulunan Manakyan, artık "devri geçmiş" bir oyuncu ve gücünü yitirmiş bir yöneticidir. Yavaş yavaş Türk asıllı yönetici ve aktörler belirmiş, İstanbul'un sanat anlayışı yön değiştirmiştir. Bununla birlikte Fransızca, İngilizce, Rumca ve Rusca bildiği için, Darülbedayi'i kurmağa çağrılan Antoine'ın da dikkatini çekmiş, 1914'de kendisi o kurulun ilk öğretim kadrosuna alınmıştır[14].

1916 – Manakyan sanattan çekildi.

1920 – Manakyan öldü.

14) Refik Ahmet Sevengil, *Tanzimat Tiyatrosu*, sayfa 219.

TÜRK DİL KURUMU YAYINLARINDAN

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

Hazırlayan:

Ömer Asım Aksoy

Bu konuda şimdiye değin yayımlanan eserlerin en güzeli ve en doğrusudur.

I. Bölüm: Benzeri eserlerde birbirine karıştırılan atasözleriyle deyimlerin özellikleri, ayırıcı nitelikleri üzerine geniş bir inceleme ve eleştirme.

II. Bölüm: 5700 gerçek atasözünün ve deyiminin iki ayrım olarak düzenlenen listeleri.

III. Bölüm: Alfabe sırasına göre sözcük dizini.

IV. Bölüm: Atasözleri ve deyimler üzerine yazma, basma 431 eseri tanıtan bibliyografya.

550 sayfa, 10 Lira

GENEL DAĞITIM YERİ:

Bateş Bayilik Teşkilâtı - İstanbul

(Cağaloğlu, Çatalçeşme Sokak, Aydınlık Han)

YANGIN KAÇAĞI

Masallarda olur böyle seviler, biliyorum
Toprağı da, gökyüzü de yanmış bir Dünya
Gönlümdeki bütün kalıntıları siliyorum
Seninle can cana, dudak dudağa..

Bil ki, bana göre en güzel şiir
Senin için düşündüklerimdir
Gecesi yangınlarla donanmış bir Dünya
Ve biz iki yangın kaçağı aynı gemide
Gemi limanda demirlemiş, yatıyor
Ne olacağını bilmiyoruz ileride
Açık denizde fırtınalar kol geziyor
Dışarıda ise alevler kıyılara dayanmış

Neyimiz var birbirine sokulmaktan başka?
Söyle canım neyimiz yok, kanmak için aşka?
Sığındığımız gemide mi, yüzdüğümüz denizde mi?
Bir dokunuş yalnız, bir kıvılcım
Tutuşmaya yeter de artar bile
O hiç bir zaman söylemeyeceğim
Yapamayacağım güzel düşünce;
Söyle canım neyimiz var, sevişmekten başka?

Zaman, dönmemecesine akıp gidiyor
Biliyorsun, bugün bana ise, yarın sana
Her şey ama, her şey bizi aşka itiyor
Daha ne düşünüyorsun, anlatsana?.

Mehmet SALİHOĞLU

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde :

BİR SULTANIN GERDEK GECESİ

ORHAN ŞAİK GÖKYAY

Topkapu Müzesi müdürü arkadaşım sayın Hayrullah Örs'ün lütfedip bana haber verdiği bu parça *Evliya Çelebi*'nin bir yazmasından alınmıştır. Basmasında niçin bulunmadığı okuyunca anlaşılacaktır. Bu sayfalarda dikkati çeken birkaç yer vardır: *a*) Fatma Sultan, Melek Ahmet Paşa'ya Erdel seferinde bulunduğu sırada, paşanın haberi olmadan nikâh edilmiştir. Bu, yadırganacak bir olaydır. Padişah kızları, verilmek istendikleri kimsenin rızaları *şeklen* de olsa alınmak şöyle dursun, ona hiç haber edilmeden nikâhlanmaktadırlar. 1014 (1605)'te doğan Fatma Sultan, Evliya Çelebi'nin Melek Ahmet Paşa ağzından söylediğine göre on iki kocadan arta kalmış bir duldur. Melek Ahmet Paşa ile evlendiği tarihte elli altı yaşındadır. Metin içindeki *Yetmiş yedi yaşında bir ihtiyar hatunsun* sözü mübalâğalıdır. Belki de Fatma Sultan ın, Evliya Çelebi'nin bu hikâyeyi yazıya geçirdiği tarihteki yaşını bildirmektedir. Sultanın kocalarından altı tanesini biliyoruz. Harem konusunda bilimsel araştırmalarını yakından bildiğimiz arkadaşım Çağatay Uluçay'ın bana verdiği nota göre, Fatma Sultan 1624'te Derya Kaptanı Çatalcalı Hasan Paşa, 1626'da Kara Mustafa Paşa, 1630'da Derya Kaptanı Canbolatzade Mustafa Paşa, 1661'de Melek Ahmet Paşa, 1663'te Kundakçızade Mustafa Paşa, 1667'de Kozbeyci Yusuf Paşa ile evlenmiştir. 1630 ile 1661 arasındaki öteki evlenmelerini bilmiyoruz, Yukardaki tarihlerden, her evliliği en çok dört yıl sürmüş olduğu görülen Sultan'ın, bu tarihler arasında bu sayıyı on ikiye çıkaracak denli evlendiği ve Melek Paşa'nın kendisini *on iki kocadan arta kalmış* diye nitelemesi doğru olmak gerektir. *b*) Fatma Sultan'ın daha gerdeğe girdiği gece, Paşadan yerine getirilmesini istediği ödemeler, Osmanlı İmperatorluğunu çöküntüye götüren hesapsızlığın nerelere kadar vardığını göstermektedir. *c*) Büyük dilekler için Tanrının kapısını çalanların, yüzlerini büsbütün toprağın içine gömerek dualrını öylece ettiklerini de bu parçadan öğreniyoruz. Melek Ahmet Paşa'nın, hançeriyle, yüzünü gömecek kadar bir çukur kazıp başını oraya soktuktan sonra

saçını sakalını göz yaşı ile yoğrulmuş çamurlara bulayarak ettiği yalvarışa benzer bir ilenci, Kanunî Sultan Süleyman, oğlu şehzade Bayazit için yapmıştır. *Hünername*'de, Kanunî'nin bir gece, sabahı üzerinde uykusuz geçirdiği seccadeden kalkarak toprağa kapandığı, yüzünü gözünü topraklara buladığı, yalvarıp yakarışlarından *güney ve kuzey yelleriyle sallanır gibi ağaç dallarının sallandığı* anlatılmaktadır. Bu sahneyi gösteren bir minyatürde, bir yanda boş bir seccade, bir yanda padişahın, bu haline bakmakta olan susup kalmış adamları, bir yanda da yüzünü toprağa yaslamış padişah görülmektedir.

Parçanın içinde geçen bilinmedik kelimeler, bunların anlaşılmasını kolaylaştırmak için ayrı ayrı olmaktan çok içinde geçtikleri cümlenin veya tamlamanın bütünüyle yazımının sonunda verilmiştir.

1073 Şa'banü' 1 - mu'azzamın ikinci haftasında serdar - ı mu'azzam (1) bilâd - ı kadîm (2) Belde - i Tayyibe (3) yani Mahrûse - i Kostantaniyye (4) hamâh, Allahu taâlâ ani' 1 - beliyye (5) olan şehr'i İslambol'a bir alây - ı şevket ile dahil olup Paşa efendimiz doğru Köprülü zade Fazıl Ahmet Paşa'ya varup mülâkat oldukta hemen sadr - ı 'âzam, paşayı saadetlü padişaha götürüp buluşturdukta saadetlü padişah:

— Melek lalam, hoş geldin, Erdel gazan mübarek ola, bana eyü hazine tahsil eylemişsin, berhordar olup ekmeğim size helâl olsun.

deyüp nice hayır du'alardan sonra paşaya bir samur kürk ve on kese (6) guruş ihsan edüp

— Var, Fatma Sultan halama düğün edüp bu keseleri harc - ı sûr eyle (7) dedikte, paşa selâm verüp taşra çıktı ve cümle musahiplerle (8) buluşup görüşüp öpüşüp niceleriyle el ele yapışup ba'dehu vedâ'laşup sarayına gelüp kurbanlar kesilüp cümle agavatlara (9) ziyafetler oldu. On günden sonra Ramazan -ı şerifin onuncu günü sünnet üzre (10) sûr-ı zifaf(11) olup sene 1073 ramazanında Melek Ahmet Paşa Efendimiz Fatıma Sultan binti Sultan Ahmet Hanı izdivaçlarında münderiç edüp (12) leyle - i zifafta (13) cümle Melek Ahmet Paşalı Fatma Sultan'ın Ebû Ensarî Kapusundaki (14) sarayında sabaha dek can sohbetlri ettik. Vakt - i şâfi'î (15) kim oldu, Melek Ahmet Paşa efendimiz yine külli ol esbabiyle (16) gazab - âlûd (17) taşra çıkup gözleri tâs - ı pürhûna (18) dönmüş. Cümle sika huddamları (19) zifaf mübarek ola dediklerinde dahi salât - ı işâ abdestiyleyim (20) dediler. Vakt - ı hanefi (21) ki oldu, (seccade !) deyüp salât - ı fecri eda edüp (22) hakire eydür :

—Evliyam, tez bana karpuzcunun dört çifte kayığını hazır et, bir yere gitsem gerek,

buyurdular. Hakir eyittim :

—Sultanım, şimdi cemî'i vüzera ve vükelâ ve 'ulemâ ve sulehâ ve eyimme ve hutabâ ve meşâyih ve sâdât ve a'yân - ı kibar (23) cümle gelüp zifaf paçası (24) yerler, siz kande gidersiz ?

dedikte :

—Belî, kande giderem, tez kayık getür,

deyu gazûbâne tekellüm edüp (25) derhal iskeleden karpuzcu kayığını getürdüm.

DER BEYAN - I MENAKIB - I GARİBE VE ACİBE - İ MELEK AHMET PAŞA

Hemen Paşâ - yi kâmil (26) kethüdası ve hazinedarı ve gayrı iş erlerin çağırup

—Ziyafete gelen vüzerâ Kardaşlarımı ve cümle ulemâ efendilerimizi kanun üzre ağırlayup bir hoş î'zaz ve ikram eylen, benim sehil (27) işim var,

deyu tenbih te'kitler edüp (28) silâhdar (29) ve çukadar (30) ve mühürdar ve hakir, Paşa ile kayığı süvar olduğumuzda Paşa eyitti :

—Bizi Tersane Bağçesi'ne götür,

dedikte turfatül'ayn içre (31) ol bağçe - i hassa varup kayıktan çıkup piyadece ol cinan - ı İrem (32) içre giderken bağçe üstadı (33) gelüp destbûs ettikte (34) iç ağalarıyla üstadına :

—Sizler kalın, biz Evliya ile beraber gezeriz, aslâ bize mukayyet olman ve başımıza gelmen,

dediklerinde anlar dahi görüşüp gittiler. Biz ikimiz ol koyah servi drahtistanı içre (35) vakt - i seherde giderek bağçenin ortasında bir havz - ı azîm kurbunda beş on dane ser - âmed (36) serviler sayesinde rû-yı zemin üzre (37) bir seccade cirmi kadar yere çâr - gûşe (38) taşlar dizüp bir çemenzara makam olmuş. Ol mahalle vardığımuzda Melek Ahmet Paşa eydür :

—Evliyam, bu makam - ı lâlezarı bilürmüsün ?

dedikte, hakir :

—Sultanım, bilmem,

dedim.

— Bu makam ol yerdir ki Ebû Feth Sultan Mehmet karşu İslâmbol'u muhasara edüp döğerken bu makam - ı mi'rec'te (39) Ak Şemsüddin Hazretleri (40) çile ve erbaîn çeküp tâ İslambol fetholunca bunda sakin idi(41). Hâlâ bu makam - ı gül 'izar'da (42) du'a müstacaptır (43). Dünyevî ve uhrevî cem'î - i hayrat (44) biemrillâh (45) hasıl olur. Gel imdi seninle ikişer rek'at Hacet Namazı (46) kılalım, du'a edeyim, sen âmin de,

dedikte:

— nola sultanım, dedim.

MENAKIBÜ'L - İBER - İ MELEK AHMET PAŞA

Bu makam - ı Şeyh'te (47) ikişer rek'at namaz kılup Melek Ahmet Paşa belinden hançerini çıkarup kazup bir çukurcuk eyleyüp yüzü üstüne yatup mübarek sakalını ol çukura gömüp toprağla sakalını bastırdı ve hakire "âmin de" dedi. Andan eyitti kim :

— Efendim, benden sana selâm, Melek Ahmet kulun eski dilencindir, kapuna geldi, hiç bir kerre kapundan mahrum göndermemişsindir. Şimdi yine, şimdi yine sen Allaha geldi. İzzetin, celâl ü cemal ü 'azametin hakkıyçün olsun (48) ve yüz yirmi dört bin peygamberin olsun ve bizzat habibin Muhammedü'l - Mustafâ olsun, ve Âdem oğlanı ve âşıkın Veysü'l-Karânî (49) ve yetmiş Yedi bin sıfât sahibi kibâr'ı kümmelin (50) gavs - i 'âzamların (51) yüzleri suyuna olsun, bu Ahmet kulun du'asın kabul eyle!

deyüp "Evliyam âmin de, hâ " dedi. Hakir dembeste ve hayran olmuşum (52).

— Yarabbi du'am oldur ki ya benim canımı iman ile al, beni bu çirkef dünyadan halâs eyle, ya Fatma Sultan'dan beni halâs eyle!

deyu bu du'ayı tekrar ettikte:

— Bre Evliyam, âmin desen - e,

dedikte:

— Bre sultanım bunda du'aya âmin denilür mü ?

dedim, Hemen yüzün ve gözün yere süre süre, "Yarabbi du'amı kabul eyle" deyüp hayli tazarrular nâlişler (53) edüp bir hayli murakabaya varup (54) kalkup oturdukta vech - i hasenine nazar ettim (55), yüzü gözü ve sakalı safi çamurlu toprak olmuş. Meğer gözü yaşı seyl - vâr revan olup (56) ol hal - i abher - yâl tîn - i mahtûm - misal olup (57) rû- yı münerveri tîn - âlûde (58) olup yüzüme kağan arslan gibi aları aları nazar edüp (59) bir kerre bir âh u enin çekti kim Tersane Bağçesinde olan eşçaratlar (60) gûya lerzenak olup (61) bu hakirin vücudu berk - i hazan (62) gibi dir dir ditreyüp vücudumun her bir ser - i mûsu haberdar olup (63) hareket ettiler.

— Evliyam, mahrem - i esrarımız ve akribâ ve karındaşımız ve canımsın, sır sakla sana diyeyim,

dedikte "buyurun sultanım" dedim.

— Evliyam, du'an kabul oldu, amma ok nışanın gerü urdu (64), dediler. Sakın sen elem çekme, benden sonra sen garip kalmazsın. Senin âşık - ı sadıkların gayet çoktur ve hayli muammer olup (65) çok seyahat edersin, hemen beni hayır du'adan ferâmûş etme (66),

deyüp on kerre Sûre - i Elhâkümü't - tekâsür tilâvet edüp (67) ol makam-ı gül - 'izardan kalkup serseri Tershane Bağında gezinürken bir bir gazalî gözlerinden (68) seyl - i Ceyhun - vâr (69) çekide çekide cereyan ederek (70) mezkûr havz - ı kebire varup rû - yı vahl - âlûdun gasl edüp (71) maksûre - i Ebülfeth'te (72) sehil istirahat mahallinde (73) yine kendüleri :

— Evliyam, bu Tersane Bağçesi bilürmüsün, İslambol'u bina eden Yanko ibn Madyan'dan berü cem'î - i mülûküne bağ - ı İrem olmuş bir hadika (74) ravza - i Rızvan (75) cinan - ı kadîmdir (76) ve nazargâh - ı 'azîmdir (77). (Bir kelime eksik) pür envarı içre (78) Sultan Mustafa ve Sultan Osman ve Sultan Murat ile ne sohbetler edüp ne taat ve ibâdatlar etmişimdir. Hamd Hudâya, bu müstecabü'd - da've (79) yerde du'amız hedef - i icabette bulundu (80), deyu sehil celâli gidüp (81) cemal yüzün gösterdikte hakir eyitim :

— Sultanım, ne aceb bugün ateşpâreliginiz var,

dedikte:

ŞİKÂYET -İ MELEK BERA - YI FATIMA SULTAN BİNT - İ AHMET HAN (82)

— Evliyam, sır bunda kalsın, bu leyle - i zifafte (83) sabaha dek benim ol avretten çektiğim azab - ı elîmi Malta üsaraları (84) çekmez. Estağfirullah (85), ne bihayâ ve ne kalilü'l - edep (86) müsrife avret (87) olur. Hemen bismillâh ile içeri hareme girüp kendiyi yerinden berkarar görüp (88) halâli olsam gerek (89) ; hakire sehil ta'zim - nüma hareket gerek (90) ; aslâ yerinden deprenmeyüp kalı - durdu. Hakir ilerü varup dest - bûsîden sonra (91) "paşa hoş geldin" (dedi). "Hoş bulduk, sultanımın güler cemalini gördük elhamdülillâh" deyu nice gûne kelimat - ı dervişâne (92), hüsn - i ülfet (93) içün du'alar ettim. Aslâ otur demeyüp on iki kocadan mahlûle kalmış (94) bir fertûte - i cihan iken (95) yine naşüküfte duhter - i pakize - ahter evzâ u etvarın itti (96). Hemen der - kelâm - ı evveli (97) ol oldu kim "paşacığım, eğer benimle geçinmek istersen ilerü hatır ve ilerü riayet olup (98) mansıplara gidersin. Mah bemah (99) on beşer kese masrufum vardır. Ve kiremitçi Mustafa ağa kethüdama yüz kese deynim (100) vardır. Alessabah (101) deynimi ver. Ve her yıl altı Marmara gemisi odunum alınur, ve Süleyman beyime ve Ömer beyime ve Mukbil ağama ve kethüdama beher yevm (102) yüzer kile arpa ve yevmiye, onar vıkıyye

(103) kahve, onar vıkıyye şeker mûtat ; ve her şep onar vıkıyye şem '-i asel - i kâfurî (104) ve nice yüz buna kıyas (105) mâlâyani kelâmları (106) gûya dilli defter gibi bir masraf kelimatları söyleyüp nice kerre yüzüme yapıştı. Biz yine ayak üzre kadid - i mahz (107) gibi. Kethüda karı ve ve hazinedarı ve musahipleri, velhasıl nisvan - ı sahip - isyanlar (108) gelüp hakirin destim bûs edüp kat ender kat durup (109)

— İşte canım paşa, bunlar benim iç hüddamlarımdır (110) ve bir bu kadardan ziyade taşrada azatlı kızlarım ve anların ehl ü iyalleri (111), cümle yedi yüz kimesnedir. Bunların ve anların dîbâ ve şîb ve zerbaf ve çuha (112) hilatlerini ve cümle baltacı ve aşçı ve başçıları ve bağbanlar (113) ve arabacı (lar) ve kara - ağalarım ve beylerimin ve anların hizmetin (eden) cümle beş yüz kişinin yıllıklarını verin ve illâ sen bilürsün.

dedikte ben eyittim :

- Vallahi sultanım efendim, ben hâlâ Erdel şehri gazasından gelür bir mücahit - i fî sebili'llâh vezirim (114). Ben ol sefere yedi bin adam besleyip yüz yetmiş bin altun ve altı yüz kese (115) harcettim ve bu kadar raht (116) ve zerkülâh (117) ve silâh satup yeniçeri ocağından muamele ile karz akça dahi aldım. Ve ben zalim değilim ki mutasarrıf olduğum mansıplardan zulm edüp mal alup (118) seni bu israf masraf üzre besleyim. Ben bu kadar masrufu çekmeğe kadir değilim. Benim de bu kadar tevâbi ve levahıkım vardır(119) Ben ehl - i seferim, bu masruf çoktur, lütf edüp sehil tenzil buyurun (120). Kaya Sultan merhûme kadar masrufa tehammülüm var, amma bu beş kat masrufa tâkatım yoktur, dedim. Hemen ol dahi, "Paşacığım, beni Kaya Sultan gibi görürsün, o benim kardaşım kızıdır, ama ben Sultan Ahmet Han Efendinin kızıyım, bak - a şu babam kölesi, (121) (beni) Kaya Kız ile bir tutar" dedikte ben eyittim:

- Hâşâ sultanım, ben seni anınla beraber tutmam. Sen Efendim Ahmet Han kızı, yetmiş yedi yaşında bir ihtiyare hatunsun ve çok muammer olup (122) çok yüz görüp on iki kocadan artuk kalmışsın. Amma ben Kaya Sultan'ı on üç yaşında duhter - i pâkize (123) iken babasından gayrı er yüzünü (görmemiş) ve erkek sözünü istimâ etmemişken (124) kız oğlan kız alup Rabia - i Adviye (125) gibi geçinüp benim taht' - ı nikâhımda iken merhûme oldu. O bir cevan - pare Kaya Esmihan mahtâb idi. Sen oturmuş ve duruşmuş ve yüzü nuru buruşmuş ihtiyare hatunsun. Hiç efendim, sultanım, ben seni anınla beraber görürmüyüm, dediğimde hemen Sultan eydür :

— Bak - a güveyiyi, çünkü (126) beni ihtiyar bilirdin, ya beni niçün aldın ? der. Ben eyittim :

- Hâşâ ve kellâ (127), ben seni almaktan haberim yoktur. Ben ol Erdel seferinde iken haberim yok iken İslâmbol'da sen beni almışsın. Bana nikâh haberi Erdel'de geldi. Ben Kaya Sultan musrufundan kurtuldum deyi hamd

ederken Köprülü merhum seni bana vermiş. *Melek'e bir fil verdim, beslesin* demiş, andan (128) gebermiş. İşte şimdi sana duş geldim(129) emir Allahın dedim.

Hemen Sultan eydür :

— Paşam, sen benimle geçinemezsin. Ben seni diri iken yahut ölü iken boşarım. Hemen bana Mısır Hazinesi nikâhım vermeğe hazır ol, dedikte sabaha dek 'azîm mücadele - i gûnâgûnlar edüp (130) ne zifaf gecesi, leyle gecesi (!) olup âhır - ı kâr (131) vakt - i şafi'îde (132) ben dahi dedim ki :

— Sultanım, bu dedüğünüz masrufât - ı müsrifatları (133) cümle alınız, bir dahi bunda gelürsem Hak Taâlâ canım alsun, deyüp taşra çıktım ve sizinle sabah namazını tâ işâ abdestiyle (134) kılup işte bu makama gelüp Hamd Hudâ(ya) du'amız kabul oldu. Estağfirullah (135), bir dahi ben Fatma Sultan'ın sarayına varmam ve İnşâallah artık yüzünü dahi görmem, deyu bükâ ederek (136) Sultan ile geçen macerâyı serencamını Tersane Bağçesinde hakire nakir ü kıtmir takrir edüp (137) andan yine kayığa binüp bağçe Kapusu iskelesinde atına süvar olup doğru Köprülü - zade veziri'âzam Ahmet Paşa'ya varup veziri'âzam ikramlar edüp "zifaflar mübarek ola" deyüp (138) Melek Ahmet Paşa ile seadetlü padişaha gidüp buluştukta :

— Lalam Melek Ahmet Paşa, halam ile zifafın mübarek ola, deyüp paşaya bir samur libace (139) geydirüp "Melek Lalam, seni veziri'âzamın alt yanında Kubbe altında ikinci vezir edüp Afyon Karahisar sancağını sana bercevh -i arpalık hass - ı hümayun ihsan eyledim (140)' deyüp Pâşâ - yı hamûl (141) "emir padişahımın" deyüp taşra sarayına gelüp kâmil üç ay divan - ı padişahîye müdavemete başladı (142). Hakire, müsellim (143) ile Afyon karahisarı'na gitmeğe izin talep ettiğimde :

— Sen bize kaç günden lâzımsın, deyüp izn' - i şerifleri olmadı. Ve birkaç gün bazı müfsidin - i bîdin (144) zemmam (145), nemmam (146) ve dehhâl (147) ve fassal (148) kimesneler "Melek Ahmet Paşa Fatma Sultanla leyle - i zifafta çekişmişler' deyü efvah - ı ecnasta güftügû olarak âhır - ı kâr (149) Sultan Mehmet Han'ın sem' - i hümayunlarına (150) bu haber vâsıl olunca bir arz günü (151) saadetlü padişah - ı âlempenah hazretleri (152) paşaya buyurdular kim :

—Melek Paşa lalam, benim halamla çekiştiler, eyle olur. Er avret mabeynine kimse giremez, amma ben sizi yine barış görüş ederim, deyü lâtife - gûne kelimatlar olup (153) Paşa arzdan çıkup (154) ba 'de' d - divan (155) sarayına geldi...

NOTLAR :

(1) Başkomutan - (2) Eski ülke - (3) Güzel kent, çok güzel, temiz şehir anlamına olan bu söz Kur'an -- ı Kerimde Sebe" suresinde 15. ayette geçmektedir,

oradan alınarak İstanbul hakkında kullanılır. - (4) (düşmanlardan) korunmuş olan İstanbul - (5) Tanrı o şehri belâdan korusun' anlamına Türk ve İslâm ülke ve şehirlerinin adı söylendikten sonra mûtat olan bir dua. (5) Osmanlı saltanatında bir para birimi olarak kullanılan bir kelime olup altın ve gümüş paraların saklanması için kullanılan torba demektir. Altın veya gömüş para konduğuna göre değeri değişen kese zaman bakımından da farklar göstermiştir. Fatih ve II. Bayazıt zamanında kese denilince otuz bin akçe yani gümüş para veya on bin altın anlaşılırdı. (7) Düğün masrafı yap. (8) Padişahların, daha çok kendilerini eğlendirmek üzere, yanlarında bulundurdukları kimselere verilen ad. (9) Ağalar, yüksek mevki sahipleri ; yeniçeri ocağı zabitlerine verilen unvan. (10) Peygamberimizin yolunca, onun sözüne ve yaptığına uygun olarak (11)Düğün, gerdek. (12) Sultan Ahmed'in kızı Fatma Sultanla evlenip. (13) Gerdek gecesi. (14) Eyyüp Sultan'daki . (15) Sabah namazı Şafiî mezhebine göre erken, imsak zamanından sonra hemen kılınır, imsak zamanından sonra Şafiîlere göre sabah namazının vakti girmiş sayılır, onun için sabahın bu en erken zamanına vakt - i şafiî denir. (16) Soyunmadan, sırtında gerdeğe girerken bulunan elbisesiyle. (17) Kızmış, öfkeli, kızgın. (18) Kan çanağına. (19) güvenilir adamları. (20) Yatsı namazı için aldığım abdestleyim, yatsı için aldığım adbest henüz bozulmuş değil. (21) Sabah namazı Hanefi mezhebinde olanlarca. Şafiîlerin aksine geç kılınır, ortalığın ağarması beklenir, güneşin doğmasından önce ortalığın ağardığı bu zamana vakt-i hanefi denir. (22) sabah namazını kılıp (23) Vezirler, bilginler, dindar kimseler, imamlar, hatipler (Cuma namazlarında namazdan önce minberde halka din ve dünyalarına dair öğüt veren kimseler), şeyhler (tarikatların başında bulunanlar), seyyidler (Peygamberimizin soyundan gelenler), büyüklerin ileri gelenleri. (24) Türklerde gerdek gecesinin, yani güveyi ile gelinin bir araya geldikleri gecenin ertesi günü oğlan evinin, kız evine verdiği öğle yemeği, ziyafet ki Türkiyenin her yerinde türlü şekilde tertiplenir, kendine özgü yönleri vardır, misafirlerin sırası, yenecek yemeklerin çeşidi, kız ve oğlan evinin hazırlayıp sunacakları yemeklere, gelinin nerede, gelin anasının nerede oturacağına varıncaya kadar ölçülü biçili bir yol - yordama göre yapılır. (25) Kızgın kızgın söylenip. (26) Olgun paşa (Evliya Çelebi burada paşanın hem yaşlı hem de olgun, ağırbaşlı, kusursuz bir kimse olduğunu anlatmak istemiştir). (27) azıcık, biraz (28) sıkı sıkı ısmarlayıp, tenbih edip. (29) Sarayın ileri gelen erkânından birinin unvanıdır. Sadrıâzamlarla, vezir, beylerbeyi gibi devlet adamlarının da Silâhdarları vardı. (30) Eskiden vezirlerin ve beylerin dairelerinde kapıların perdelerini açıp kapayan hademe hakkında kullanılırdı. (31) Göz açıncaya kadar geçen kısa bir zamanda. (32) İrem bahçesi, Âd oğlu Şeddâd'ın Uçmak bahçelerine benzetmek üzere yaptırdığı söylenen bahçeler. (33) Bahçevan (34) Elini öpünce. (35) Sık ve gölgeli servilikler içinde. (36) Yüksek, başlarını alıp gitmiş. (37) Yer yüzüne, yere, toprağa. (38) dört köşe . (39) Yüce makam, Evliya yatağı, bir ermişin yeri.

(40) Şihabüddin Sühreverdî'nin soyundan Hamza'nın oğlu olup Şamda doğmuştur. Hacı Bayram Veli tarikatındandır. İstanbul fethinde bulunmuş, ve Ebâ Eyyûb Ensarî'nin gömüldüğü yeri rüyasında görerek bulmuştur. Evliya Çelebi buna işaret etmektedir. (41) İstanbul alınıncaya dek burada oturmuştur. (42) Güllük yerde (Evliya Çelebi "gülzar" yerine "gülizar" diyor). (43) Kabul olunur. (44) Dünyaya ve âhırete ait bütün hayırlar, iyilikler, muratlar. (45) Allahın buyruğuyla. (46) Bir dileğin yerine gelmesi için kılınan nafile namaz. (47) Ak Şemsüddin'in İstanbul fethinden önce dua ve ibadetle günlerini geçirdiği yer. (48) Ululuğun, hışmın, güzelliğin ve büyüklüğün hakkı için. (49) Ünlü ermiş. Veysü'l-Karânî, Yemenli olup Peygamberimizi görmeden müslümanlığı kabul etmişti. Halife Ömer zamanında Medine'ye geldiği zaman çok ağlamıştı sonra Basra'ya çekilmiş, Hazreti Ali'nin yanında Sıffîn'deki savaşta şehit olmuştur. (50) Ulu ermişlerin büyükleri. (51) Sofiler katındaki ermiş basamaklarının en yükseğine varmış bir veli olarak bilinen Kutb'un unvanı (52) Susup kalmışım. (53) Yalvarmalar, inlemeler (54) İçine gömülüp (55) Güzel yüzüne baktım. (56) Gözünün yaşı sel gibi akıp. (57) Aslında bu kelimelerden bir nesne anlaşılmıyor, kelimeler de tam ve okunaklı değil. Zorlayarak yüzünün çamuru lüle çamuruna dönüp gibi anlamak belki mümkündür. (58) Parlak yüzü çamurlara bulanmış. (59) Kağan arslan gibi gözleri fırıl fırıl ve pırıl pırıl bakıp. (60) Ağaçlar. (61) Sanki sallanıp. (62) Sonbahar yaprağı.(63) Gövdemin her kılının ucu haber alıp. (64) Ok geri tepti, ok hedeften geri dönüp atanı vurdu. (65) çok yaşayıp. (66) unutma deyip. (67) Kur'an-ı Kerimin 102. sûresi olup asıl adı "Tekâsür" süresidir. Bu sûre kulları dünya hırsı, mal ve evlat çokluğu ile öğünme sevdasına kapılmaktan önlemek ve onlara sinlere bakıp bir gün öleceklerini hatırlatmak için okunur. (68) Maral gözü gibi kara ve güzel gözlerinden. (69) Ceyhun ırmağının seli gibi. (70) Damla damla akarak. (71) Çamura bulanmış yüzünü yıkayıp. (72) Fatihin yaptırdığı etrafı çevrilmiş yerde. (73) Azıcık oturup dinlendikleri sırada. (74) Bk. yukarıda not 32. (74) Bahçe. (75) Cennet bahçesi, kapısında Uçmak bekçisi ve bahçevanı olan Rızvan'ın beklediği bahçe. (76) Eski bahçe. (77) Büyük gezi yeri. (78) çiçeklerle dolu (avlusunda ?). (79) Bu edilen duaların kabul edildiği yerde. (80) Duamız kabul edildi, duamız(ın oku) kabul hedefini vurdu. (81) Azıcık hışmı ve öfkesi geçip. (82) Melek'in Sultan Ahmet Han kızı Fatma Sultan'dan yanıp yakılması. (83) Gerdek gecesinde . (84) Malta tutsakları. (85) Tövbeler olsun. (86) Utanmaz ve edepsiz. (87) İsrafçı karı, hesap bilmez kadın. (88) Yerinde oturup. kımıldamadan. (89) Kocası olacağım, gûya kocası olacağım. kocası olacağım. (90) Bana azıcık saygı göstermesi gerek. (91) El öptükten sonra. (92) Ne türlü aşağıdan alan sözler, ne türlü dervişçe, alçak gönüllüce sözler. (93) İyi geçinme, dirlik düzenlik. (94) Arta kalmış, boşanmış veya kocası ölmüş. (95) Dünyanın bunak bir karısı iken, bunak bir karı olduğu halde. (96) Henüz açılmamış temiz bir kız gibi tavırlar takındı (97) Daha ilk sözü. (98) Hatırın sayılsın ve sana itibar edilsin istersen. (99) Aydan aya. (100)

Borcum. (101) Sabahtan, erkenden, sabah olur olmaz. (102) Her gün, günde. (103) Okka. (104) Beyaz balmumu (yakmak için). (105) Yüzlerce buna benzer (106) Manasız sözleri, ipe sapa gelmez sözleri. (107) Basbayağı iskelet, iskeletin ta kendisi. (108) Günah işlemiş kadınlar. (109) Sıra sıra dizilip. (110) iç uşaklarım, sarayımın içinde kullandığım adamlarım. (111) Çoluk çocukları. (112) Sırasıyla: İpekli ve renkli kumaş, bir çeşit kalın canfes; çözgüsü sim, atkısı ipek bir çeşit değerli kumaş ; altın işlemeli kumaş ; yünden yapılan kalın, düz renk kumaş, çuka. (113) Aşçı, kesilmiş hayvanların başlarını temizleyici ve bahçevan. (114) Allah yolunda çarpışan bir vezirim. (115) (bk. yukrıda not 6) (116) At ; at takımı ; eşya (117) altın başlık, altın tulga. (118) Vergi alıp, para alıp. (119) Adamlarım ve yakınlarım ; geçimleri bana bağlı olan kimseler. (120) Azıcık indirin. (121) Bak hele şu babamın kölesi olacak adama. (122) Çok yaşayıp. (123) Tertemiz kız, açılmamış kız (124) İşitmemiş. (125) (1313 - 1398) Basra'nın ünlü kadın sûfi ve evliyası olup azatlı bir köle idi. Basra'da ölmüştür. Bazı şiirleri bize kadar gelmiştir. Menakıp kitaplrında adı sık sık anılmaktadır. (126) Mademki. (127) Allah etmesin, (Bu iki söz' ben Allaha bunu yakıştırmam ve sakın ummasın' anlamlarına olup, Türkçede bir işi kesin olarak kabul etmediğimizi bildirmek için kullanılmaktadır) . (128) Sonra. (129) Sana rasladım, sen karşıma çıktın. (130) Büyük türlü türlü kavgalar edip, türlü türlü çekişmeler, didişmeler edip. (131) İşin sonanda, en son. (132) Bk. yukrıda not. 15. (133) Hesapsız masrafları, müsrifçe masrafları, (134) Yatsı namazı için aldığım abdestle. (135) Tövbeler olsun. (136) Ağlayarak. (137) Baştan sona, iğneden ipliğe anlatıp. (138) Gerdek hayırlı olsun, düğününüz uğurlu olsun. (139) Fereci, üst kaftan, üste giyilen kaftan. (140) Geçimini sağlamak üzere sana geliri padişahlrın gelirine eş bir yer verdim (Has, yüz bin akçadan artuk geliri olan tımarlara verilen addır). (141)Tehammüllü paşa. (142) Tam üç ay padişahın toplantılarına devama başladı. (143) Eyalet valileriyle sancak mutasarrıflarının üzerlerinde bulunan yerlerin idaresine memur edilen kimseler hakkında kullanılır bir söz. Vali ve mutasarrıflar, kendilerine verilen yerlerden önemli olanında kendileri oturur, ötekini yerine gönderdiği adam idare ederdi ki bu adama müsellim denir. (144) Dinsiz bozguncular. (145) Başkalarını yerip kınayan, kötüleyen. (146) Koğcu, birinin suçunu onun büyüklerine ve yakınlarına yetiştiren. (147) Bir kimsenin ayıp ve kusurunu bulup meydana vuran, (148) Birini, en küçük ayıplarına kadar meydana vurup kötüleyen. (149) Sonunda, işin sonunda ; nihayet, (150) Padişahın kulağına. (151) Kubbe altında toplanan vezirlerin devlet işleri hakkında konuştuklarının ve aldıkları kararların sadrıâzam tarafından padişaha bildirildiği gün ; Melek Ahmet Paşanın devlet işleri hakkında bilgi vermek üzere padişahın katına vardığı gün (152) Bütün dünyanın kendisine sığındığı padişah, (153) Şakalı sözler söylenip, şakalar edilip(154) Bk. not. 152. (155) Divandan sonra ; Kubbe altı vezirlerinin toplatısından sonra.

Yeni ve Değerli Bir Eser

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

CAHİT ÖZTELLİ

Halk edebiyatının önemli bir dalı olan atasözlerimiz üzerine çok eskiden beri çalışılmıştır. Hatta, Divanü Lügat - it Türk birçok sözü içine almaktadır. Daha sonra elimize geçen en eski derleme, on beşinci yüzyılda adı bilinmeyen biri tarafından bir kitap halinde toplanmıştır.

Ayrıca Divan şairleri, halk şairleri atasözlerini nazma çekmiş, gerekli değeri bu yolla da göstermişlerdir. Tanzimattan sonra Şinasi ile yeniden atasözlerine ilgi başlamış, günümüze dek sürüp gelmiştir. Hele Cumhuriyetten sonra Halkevleri kurulunca bu ilgi bölgesel derleme halinde çok gelişmiştir. Ne yazık ki Halkevleri kapandıktan sonra bu derlemeleri yeniden ele geçirmek imkânsız hale gelmiştir.

Atasözlerine karşı bu eski ilginin nedeni, halkın onları bir "düstur", bir kılavuz olarak görmesindendir. Hayatın her türlü olayına karşı birkaç atasözü vardır. Ve buna göre davrananları hiçbir zaman yanıltmamıştır. İşte, atasözünün bu değerini iyi bilen Türk halkı, ilk çağlardan başlayarak, ona dört elle sarılmış, büyük bir "atasözü edebiyatı" meydana getirmiştir.

Ne yazık ki, halkımızın bu denli değer verdiği atasözleri, Tanzimat ile kitaba basılmaya başlandıktan sonra, onun gerçek tanımını son günlere dek kimse doğru yapamamış, atasözleri arasına deyimden tutunuz da her türlü sözü karıştırmışlardır. Bu yüzden pek çok karışıklıklar meydana gelmiş, bu geniş halk felsefesi karmakarışık olmuştur. Bu karışıklığa zaman zaman, işten anlayan sayılı kimseler dokunmaktan kendilerini alamamışlardır.

Son günlerde bütün bu karışıklıklara son verecek bir eseri Türk Dil Kurumu çıkardı[1].

Sayın Ömer Asım Aksoy'un uzun yıllar emek verdiği bu konu, onun kalemiyle son ve olumlu meyvesini verdi. Bundan böyle atasözlerinin ne olup ne olmadığı gün ışığına çıkmış, tereddütler silinmiş olacaktır.

Türk Atasözleri, yalnız bizim değil, yabancıların da büyük ilgisini çeken bir konudur. Bu bakımdan şimdi elimizde bulunan bu eser Türkoloji âleminin de şiddetle ilgisini toplayacaktır. Türk Dil Kurumunun pek çok

1) Ömer Asım Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler*, Türk Dil Kurumu Yayınları: 238 Ankara, Üniversitesi Basımevi 1965. F. 10 T.L. 542 sayfa.

değerli eserleri arasına bir yenisini katan bu kitap, konu ile ilgilenen herkesin daima başvuracağı bir "baş kitap" olacağı kanısını belirtirken, şurasını hemen söylemek yerinde olur ki, bu satırların yazarı, çok didindiği halde ve uzun yıllar folklor üzerinde çalışmış olmasına rağmen, elimizde bulunan şu yeni eserde eleştirilecek bir kusur, bir eksiklik bulamamıştır. Eğer böyle bir kusur bulmuş olsa idim, acı şekilde hırpalamaktan geri kalmazdım.

Sayın Ömer Asım Aksoy'un büyük bir titizlikle hazırladığı eser, üç büyük bölüme ayrılmaktadır. Bunların sıra ile üzerinde durarak tanıtmaya çalışacağım.

Birinci bölümde atasözlerininin şekil, kavram özellikleri, tamamlayıcı bilgiler ve tanımı üzerinde durulmuş, bütün yönleriyle nitelikleri ortaya konmuştur. Ayrıca, şimdiye dek böyle sağlam bir tanıma varamayan kimselerin ne kadar yanlış anlayışta oldukları ve çalışmalarıyla yaptıkları toplamaların hiçliği ortaya çıkıyor.

Aşağı yukarı yüz yıllık bir çaba sonunda varılan bu sonuç, sayın Aksoy'un ortaya koyduğu tanım ile yerini bulmuş oluyor, diyebiliriz. Bundan böyle bu konuda çalışacaklar için bu tanımın bir "düstur" olacağı kanısındayız.

Yine bu bölümün ikinci kısmı olarak "Deyimler" ele alınmış. Gerekli şekil, kavram özellikleri, tanım gösterilmiş. Böylece atasözü ile deyimin birleştiği, ayrıldığı yerler bütün bir kesinlikle ortaya konmuş. Şimdiye dek atasözü ile deyimin karıştırılması çok oluyordu. Şimdi ise kesin ölçü eldedir. Aksoy'un verdiği tanım bu tereddüdü silecektir. Aksoy, atasözleri için şu genel tanımı veriyor:

"*Atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış şekilleri bulunan kamuca benimsenmiş özsözler*".

Şu tanımda atasözlerinin bütün niteliği gerçek yerini bulmuştur. Atasözlerimizde Türk dünyasının felsefesini, yaşayışını, her türlü olay karşısındaki tutumunu, yüksek ruhunu buluruz. Kısaca bir tanım yapmak istersek, atasözlerimiz için birer "kanun" demek yerinde olur. Hem de şaşmayan bir kanun... Herhangi bir olay, davranış ve iş karşısında ona uyan atasözünü hatırlayıp uyarına göre davranınca, sonuç olumlu çıkar. Onun için atasözünü başka bir atasözü şöyle değerlendirir: "Atasözü *Kur'an*'a girmez, ama yanınca yelişir." Yani onun kadar değerli ve doğrudur.

Sayın Aksoy, deyimler için de şu tanıma varıyor:

"*Çekici bir anlatım kılığı taşıyan ve çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük toplulukları.*"

Şurasını da belirtmek yerinde olur ki, bu sağlam tanımları bilmekle atasözü ve deyimi iyice tanımış olamayız. Ayrıca bol bol örnekleri karşılaş-

tırmak, kulak dolgunluğu kazanmak gereklidir. Bunu sağlamak için sayın yazar, her iki söz bölüğü için on üçer içbölüm ayırmış, karşılaştırmalar, ayırmalar, örnekler vererek son tanıma varmıştır. Bu bakımdan, şimdiye dek sürüp gelen karışıklıktan kurtulmak, doğruyu bulmak için eserin kendisini okumalıdır. Hele okul kitabı yazarları, öğretmenler ve derleyiciler kendilerini bu esere başvurmaktan uzak sayamazlar artık.

Eserin önemli bir bölümünün son ayrımı "Eleştirmeler" dir. Yazar, bu ayrımda, şimdiye dek çıkan belli başlı eserlerde tutulan yolları, atasözleri ve deyimleri için verilen tanımları, yapılan derlemelerdeki kusurları belirtmiş, daha doğrusu onların hiçliğini ortaya koymuştur. Kısaca söylemek gerekirse, yazar bu eleştirmelerle, kendi görüşünü savunmuştur. Bu eleştirmeler, ileride çalışacaklara, başvuracakları eserlerin değer ve kusurlarını verdiği için yanlışlığa düşmekten koruyacaktır.

Bu bölüm, 1480 yılında adı sanı bilinmeyen bir kişinin derlediği ve Türk Dil Kurumunun bastırdığı "Atalar Sözü" eseriyle başlıyor; Şinasi Ebuzziya, Tekezade M. Sait, Şemsettin Sami (Kamus - i Türki), Azerbeycan Edebiyat Cemiyeti'nin çıkardığı "Atalar Sözleri, 1926", Sadettin Nüzhet ve Mehmet Ferit (Konya Halkiyat ve Harsiyatı), Hüseyin Kâzım Kadri (Türk Lügati), Sadi G. Kırımlı (Atalar Sözü), Mustafa Nihat Özön (Türkçe Tabirler Sözlüğü), yine aynı yazarın Türk Atasözleri, Feridun Fazıl Tülbentçi (Türk Atasözleri ve Deyimleri)'nin eseriyle son buluyor.

Bu eserlerin eleştirmeleri sonunda anlıyoruz ki, hiçbiri atasözleri ile deyimlerin nitelikleri üzerinde esaslı bir inceleme yapmadıkları ve bu sözlerin aralarındaki ayrımları belirtecek ölçüleri bulamadıkları için, bu iki söz çeşidini birbirine karıştırmışlardır. Üstelik, ne atasözü ne de deyimler arasına giremeyecek sözleri de kitaplarına almışlardır.

Bizce, atasözlerini en iyi anlayıp ayırt eden, yukarıda andığımız on beşinci yüzyılda derlenen eserdir. Atasözleri üzerinde çalışacaklar için bu eser türlü yönleriyle ilgi çekicidir.

Eserin ikinci bölümünde, derlenen atasözleriyle deyimler yer alıyor. Alfabe sırasına göre (1621) atasözü, (4079) deyim sıralanmış. Böylece hepsi birden (5700) sayısını buluyor. Bu sayının daha da artacağı kanısında değiliz. Bu sayı atasözleri için belki az görülür. Ama, sayın hazırlayıcının da belirttiği gibi, kitaba alınan sözler bugün yurdumuzun her yerinde kullanılan atasözleridir. Yurdun bölgesel çevreleri ile Türkiye dışı Türk lehçelerinde ve eski zamanda kullanılmış, bugün unutulmuş olanlar alınmamıştır.

Bu bölümün önemi şuradadır: Kitaba alınan gerek atasözleri, gerek deyimler tam bir kesinlikle ayrılmış, hiçbir işkile yer bırakmamıştır. Yazımızın başında da belirttiğimiz ölçülere göre, her birinin üzerinde ayrı ayrı durulmuş ve yerli yerine konmuştur. Böylece, şimdiye dek sürüp gelen karışıklık ortadan kalkmış, güvenle bakabileceğimiz sözler seçilmiştir.

Üçüncü bölümde, ikinci bölümdeki atasözleriyle deyimlerde bulunan bütün kelimelerin kaç sayılı söz içinde geçtiği bir dizin halinde verilmiş; ana kelimeler alfabe sırasıyla dizine girmiş bunların türevleri biraz içerden başlamak üzere altlarına alınmıştır.

Uzun ve yorucu bir iş olan bu dizin birkaç bakımdan çok yararlı olacaktır. Örneğin, atla ilgili bir araştırma yapmak isteyen kişi, bu dizine bakarak, hemen doksan atlı tane "at" sözcüğü geçen atasözü ve deyimi kolaylıkla bulacaktır. Böyle bir dizin olmasa idi işin içinden çıkmak mümkün olamazdı. Çünkü, asıl atasözleri ve deyimler kendi yerlerinde ilk harflerine göre sıraya girdiklerinden, söz içindekileri bulmak pek çok güçlükler doğurur.

Bu bakımdan bu dizin yeni yeni türlü çalışmalara ışık tutup, kılavuzluk yapacaktır. Örneğin, toplumbilim, iktisat, folklor, ahlâk, din, felsefe gibi konularda Türk ulusunun düşünce, yaşayış, inanış ve gelenekleri, atasözleri yolu ile ortaya çıkacaktır. Ayrıca, atasözleri ve deyimlerde söyleyiş güzelliği yani edebî değeri de gözden uzak tutulmayarak Türk zekâsının keskinliği, hayallerindeki genişliği, duygularındaki inceliği bu dizin aracılığı ile araştırmak mümkün olacaktır.

Bütün bu saydığımız nitelikleri dolayısiyle bu dizin, daha da önem taşımaktadır. Şimdiye dek yapılmamış böyle bir dizin esere ayrıca değer kazandırmaktadır. Öyle sanıyoruz ki eserin en yorucu bölümü bu dizin olmuştur. Düşünmeli ki, (5700) atasözü ve deyimin bütün kelimelerini bir bir dizine almak ne denli güçtür. Böylece (219) sayfalık yer bu dizine ayrılmıştır. Bu, hemen hemen bütün eserin yarısı demektir. Kelime sayısı ise on beş bine yaklaşmaktadır. Bu sayılar, işin güçlüğünü ve büyüklüğünü belirtmeye yeter sanırız.

Dördüncü bölüm, eserin son bölümüdür. Bu bölüm atasözlerinin şimdiye dek yapılan en geniş bibliyografya bölümüdür. Yazma eserler, basma yazılar olmak üzere üç parçaya ayrılmış. Burada (431) eser adı verilmiş. Bu bibliyografyanın hazırlanması için Türkiye kitaplıkları, yabancı kataloglar, dergiler ve gazeteler taranmıştır.

Atasözleri kitaplarını hazırlayanlar, Şinasi'den başlamak üzere, ün kazanmış üç beş eser adı vererek bibliyografya göstermişler, daha köklü bir araştırmaya girişmemişlerdir. Bu arada ilk olarak ben, yalnız kendi kitaplığımdan yararlanarak genişçe bir denemeye girişmiş ve o güne dek yapılamayan en geniş bibliyografyayı hazırlamıştım (bkz. Türk Folklor Araştırmaları, sayı 133).

Ama, şimdi sayın Aksoy'un bibliyografyası başlı başına bir eser olacak kadar zengindir, eserine ayrıca büyük bir önem kazandırıyor. Şimdi önümüzde otuz yazma eserin adı, yeri, yazılış tarihi gibi bilgileri veren, ayrıca

yüz yirmi üç kitap (basma), yüz on altı dergi ve gazete derlemesi var. Bunlar yalnız Türkiye'de çıkan değil, aynı zamanda yabancı ülkelerde yayınlanmış başka dillerdeki Türk Atasözleri yayınlarını da içine almaktadır.

Hemen şurasını da belirtmek yerinde olur ki, bu bibliyografyanın eksiksiz olduğu ileri sürülemez. Aslına bakılırsa hiçbir bibliyografya tam değildir, olamaz. Gelecek baskılar için daha da zengin bir bibliyografya elde etmek mümkündür. Bunun için konu ile ilgili okurların yardımları da gereklidir. Üniversitelerinde folklor kürsüsü bulunmayan, bir tek folklor enstitüsü bile olmayan bir ülkede şu bibliyografyayı elde etmek şaşılacak ve alkışlanacak başarıdır. Bu sözlerimizin doğruluğunu ancak bu gibi folklor çalışmaları yapan kimseler takdir ederler.

Sayın Aksoy'un bu eseri üç dört kitap olacak kadar geniş ve zengin niteliktedir. Örneğin, yalnız tanımlar bölümü bile bir eser olabilirdi. Bunun gibi atasözü ve deyimler dizisi, bibliyografya bölümü birer ayrı kitap olabilirdi. Eser bütün değeri ve çapı ile bir "Ana kitap" olmak değerini daha uzun süre koruyacaktır. Bundan böyle bu konuda çalışacaklar için pek çok kolaylıklar sağlayacaktır.

Burada sözlerimize son verirken bir öneride de bulunmak isteriz. Bu ana eser ancak büyükler için her bakımdan doyurucudur. Ama, küçükler, öğrenciler için de böyle değerli bir kitaba gereksinme ortadadır. Bunun için bize kalırsa, dizin, bibliyografya alınmayarak ve tanımlar bölümü kısaltılarak yalnız atasözleriyle deyimlere yer veren daha küçük bir kitap çok yararlı olacaktır.

Ulusal kitaplığımıza böyle dört başı mamur bir eser veren Ömer Asım Aksoy'a ve ona yardım edenlere, eseri okuyan herkesin teşekkür edeceğine inanıyoruz.

DİL DEVRİMİNDEN BU YANA

DÜZYAZI ÖRNEKLERİ

Fiyatı : 10 Lira

Olaylar · Gerçekler

TİYATRO :

İkinci Dönü Oyunlar

Devlet Tiyatroları'nın Ankara'daki sahnelerinde *Babayiğit*, *Vanya Dayı*, *Kahvede Şenlik Var*, *Keziban*, *Bal Sineği* adlı oyunlar ikinci dönüde de oynanıyor. İkinci dönünün yeni oyunları *Çatıdaki Çatlak*, *Çocuğum* ve *Köşebaşı*.

Sonda söyleyeceğimi başta söylemek isterim: Devlet Tiyatroları'nda bir süredir bir başıboşluktur gidiyor. *Çocuğum* gibi tek kuruş etmez bir oyunu seçip, emek verip oynamaktaki başıboşluk bir yana, perde kapanınca, bir de bakıyorsunuz ki ancak son sahnedeki oyuncular kalmış ortalıkta, seyirciden alkış bekliyor. Ya perde kapanınca artık alkış için açılmamalı, ya da oyuncu alkış beklediği seyirciye saygı göstermelidir. Seyirci oyunda gördüğü bütün oyuncuları görmek ister, oyunu yazanı pek düşünmez de oynayanları alkışlamak ister; bu onun anlaşılmaz bir tutkusudur.

Oyunlara gelince...

Sulu Bir Güldürü, "Çocuğum"

Üçüncü Tiyatro'da, nasıl seçildiğine, ne amaçla oynandığına akıl ermeyen, bulvar oyunları oynayan özel tiyatroların bile oynamaya yüzü tutmayacağı nitelikte bir güldürü var, *Çocuğum*. Adı duyulmamış bir bayan yazardan, Margareth Mayo'dan, adı duyulmamış bir bay çevirmen, Cihat Türkoğlu çevirmiş oyunu. Kişi, adı duyulmamış yazarların oyununu oynayan tiyatroyu alkışlar elbette : ne var ki, *Çocuğum* gibi gibi oyunu seçen tiyatroyu alkışlayamaz. Kocasına dokuncasız yalanlar söyleyen bir kadın, çocuk delisi bir baba, iyi yürekli karı - koca dostlar ve kundakta bir biri ardından ortaya çıkan düzmece çocuklar... Seyirciyi güldürmek için artık bütün iş oyuncuların çabasına kalmıştır. Bunun içindir ki Ketty'de Mediha Gökçer kendini tutup tutup divana atmakta, bunun içindir ki Jimmy'de Tekin Akmansoy kaş, göz şaklabanlığı yapmaktadır. Doğrusu, bu denli kötü bir güldürü bundan daha iyi oynanamaz, daha iyi sahneye konulamaz. İyi bir güldürü oyuncusu olan Tekin Akmansoy, her zamanki gibi. Mediha Gökçer, kendisine pek gitmeyen bir rolde dediğim gibi, seyirciyi oyalamak için elinden geleni yapıyor. Ama oyunda, zorlamaya, aşırılığa kaçmadan oynayan Jale Birsel'i, hizmetçi kız Zoé'de Vacide Beyhan'ı ve Maggie'de Nurşen Girginkoç'u daha bir sevdim ben. Özellikle Jale Birsel, *Yabanlar*'dan, *Edouard ile Agrippine*'den bu yana başarı çizgisini sürdürmektedir.

Başarılı Bir Oyun, "Çatıdaki Çatlak"

Oyun yazarlarımıza olanak sağlandıkça ortaya başarılı oyunlar çıkacağı çok söylenmişti. Yazarlarımız, bunu doğrulayan oyunlar vermeye başladılar. Son bir iki yıldır İstanbul Şehir Tiyatroları'nda, Ankara'da Devlet Tiyatroları'nda,İstanbul'daki, Ankara'daki özel tiyatrolarda oynanan ve çoğu ortanın üstünde olan yerli oyunlar göz önüne alınınca bu kanıya ulaşıyor kişi.

Adalet Ağaoğlu'nun geçen yıl Üçüncü Tiyatro'da Oynanan *Evcilik Oyunu* adlı yapıtını görememiştim. Onun için, Küçük Tiyatro'da oynanmakta olan *Çatıdaki Çatlak* üzerinde düşünürken, eski oyunundan yararlanamayacağım, Ağaoğlu'nda gelişim var mı, yok mu? bir şey söyleyemeyeceğim. Ancak, bir bu oyunuyla bile Adalet Ağaoğlu'na Türk Tiyatrosunda yer ayırmamız gerektiğini söylemeden de edemeyeceğim.

Çatıdaki Çatlak'ta yazar, yüreğiyle değil, kafasıyla almış kişilerini ele. Kişilerinin hiçbirine sevgi göstermiyor ; seyircinin sevgi duyduğu Fatma Kadın'a bile... Onların hiçbirinden yana çıkmadan, oldukları gibi vermiş. Örneğin, ben, Fatma Kadın kaçınca, kurtulsun isterdim, o kocadan, o durumdan. Oysa, yazar, acımasızca geri, o *erkek* kocaya veriyor onu, yani sürünmeye, yani doğurmaya, yani gecekonduda oturmaya ve de hırsızlığa. Oyunlarda bile kurtulamayacak, başkaldıramayacak, durumuna boyun eğecek demek ki kadıncıklarımız! Ve de bir kadın yazar bile onlara ışık tutamayacak, yol gösteremeyecek! Adalet Ağaoğlu der ki, belki, benim görevim, birtakım *durumları* ortaya koymak, ötesi seyirciye ve topluma düşer. Ben, demek istediğimi yüreğe işleyecek denli ortaya koyarsam, *Seyirci kalmak*'tan kurtulurum. Ben de derim ki, önemli olan kurtulmak değil *kurtarmak*'tır. Bununla birlikte, *Çatıdaki Çatlak*'la yazarın yürekli bir çıkışta bulunduğunu söylemeliyim.

Çatıdaki Çatlak'ın altı kişisi de iyi işlenmiş, yazar, gözlemlerini oyununda başarıyla kullanmış. Hiçbirinin zorlama yanları, aksayan yanları yok. Belli ki yazar, kişilerini iyi tanıyor. Onların serüvenlerini ikişer tabloluk iki perdede sunuyor bize. Anlatması çapraşık değil, tiyatronun cambazlığını denemiyor. Anlatacağı bir şey olanın tuttuğu yolu tutmuş,düpedüz anlatmak. Muazzez Kurtoğlu da oyunu sahneye koyarken, yazarın bu tutumuna yardım etmiş ve ayrıca oyuncuları iyi yönetmiş. Oyuncuların hepsi uyumlu bir oyun çıkarıyorlar, ama özellikle Gülsen Alnıaçık, şimdiye değin gördüğümüz oyunlarının en başarılısında. Hepşen Akar'ın, Süreyya Taşer'in olsun, iki genç oyuncunun, Suha Tuna ile Pınar Çelebi'nin olsun beklenenden daha iyi oyun çıkarmaları, *Çatıdaki Çatlak*'ı uzun süre alkışlatacağa benzer.

Altındağ'da "Köşebaşı"

Türk tiyatrosunun sayılı oyunlarından biri diye bilinen *Köşebaşı*, aradan on sekiz yıl geçtikten sonra

yine sahnede, Altındağ Tiyatrosu'nda. Sahneyi iyi tanıyan bir yazar olarak bilinen Ahmet Kutsi Tecer'in bu oyununun yeniden oynanması, oyunu ilk oynayışında görmeyenler için bir kazanç olmuştur. Bir de, iyi bir oyunun, zamanla eskiyen, eskimeyen yanlarının ortaya çıkması bakımından da yararlı olacaktır, sanıyorum.

Oyunun eskiyen yanı "prolog"-u, bence. Bekçi'nin o ön konuşması olmadan, oyuna birdenbire girilmesi daha bir akış sağlayacak gibi geliyor bana. Yani, sabaha karşı, ev lerin bir yanan ışıkları ve sabah, sokağın ilk sesi: sütçü, ardından simitçi ve evlerin, sokağın, mahallenin ve kentin yavaş yavaş canlanması.

Köşebaşı, 1939 İstanbulu'nun bir mahallesinin yirmi dört saatlik yaşantısını ele almış renkli bir oyun. Elliye yakın kişisiyle, sevimli bir mahalle havası estiriyor sahnede: ölümü, çekişmeleri, dedikoduları, yerlileri, yabancıları, tipleri, düğünleri, doğumlarıyla; daracık, bozuk sokakları, eski çeşmeleri, eski yapılarıyla.. dostlukları, acıları, sevinçleriyle. Mahalle, bir kişi gibi yaşamakta, soluk almakta sahnede. Çok iyi çizilmiş, renkli tipler, başarılı konuşmalar *Köşebaşı*'nı bugüne getirmiş, güvenle söylenebilir ki, yarına da götürecektir. Ve *Köşebaşı* Türk Tiyatrosunun klasikleri arasına şimdiden girmiştir.

Oyunun en iyi işlenmiş kişilerinden biri olan Kahveci'de Yıldırım Önal'ın olağanüstü oyunu, Bakkal'da İlyas Avcı'nın başarısı, Beybaba'da Aclan Sayılgan'ın, Hoppala Kız'da Işık Yenersu'nun, Bakkal Çırağı'nda Mustafa Şekerci'nin oyunları ile *Köşebaşı*, Altındağ Tiyatrosu'na yakışan bir oyundur.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

KİTAPLAR:

Sanatçı ve Çağı

Albert Camus'nün, 10 aralık 1957 tarihinde, Nobel Armağanını sonra, aldıktan Stockholm Belediye binasında yaptığı konuşma ile 14 aralık 1957 tarihinde Upsala Üniversitesi salonunda yaptığı konuşma Yıldırım Keskin tarafından dilimize çevrilerek Bilgi Yayınevi tarafından *Sanatçı ve Çağı* adı ile bastırıldı[1].

Kitabın başına, Camus'nün ölümü üzerine Jean-Paul Sartre'ın yazdığı bir yazı da konulmuştur. Sartre, bu yazısında, Camus için şöyle diyor: "Çağımızda ve tarih karşısında yapıtları Fransız edebiyatında belki de en ilginç olan uzun ahlâkçılar zincirinin günümüzdeki son mirasçısını temsil ediyordu. İnatçı, dar ve saf, duygulu ve sert insancıllığı, çağımızın biçimsiz ve toplu olayları ile, sonucu şüpheli bir savaşa girmişti". "Camus, yirmi yaşında iken, ansızın kapıldığı, yaşantısını altüst eden bir hastalıkla, uyumsuzu –insanın budalaca yokluğunu– buldu. Alıştı

[1]) Sanatçı ve Çağı, Albert Camus (Çev. Yıldırım Keskin) –Bilgi Yayınevi 1965, s. 55, fiyatı: 3 lira.

buna, dayanılmaz koşulunu düşündü ve kendini kurtardı".

Sanatçı ve Çağı'nda yer alan "Sanat ve Yazar" ile "Sanatçı ve Çağı" adlı yazılarda işlenen konu aynıdır: Sanatçının özgürlüğü. Sanatçı, özgür olmalıdır; fakat, ne fildişi kuleye çekilmeli ne de dış baskıların altında tutulmalıdır. Sanat ve Yazar'da "Benim gözümde sanat, yalnızlık içinde tadılacak bir eğlence değildir" derken sanatçının fildişi kuleye çekilmemesi gereğini savunur. "Sanatçı ve Çağı"nda da, "Sanat sahte bir lüks müdür?" sorusunu sorduktan sonra "İlk verilebilecek namuslu karşılık şu olacaktır; sanatın sahte bir lüks durumuna geldiği olur". Kapitalist toplumlarda, bu kadar yoksulluk içinde "sanat bir lüks olmakta devam etmek istiyorsa, aynı zamanda da yalancı olmayı da kabul etmelidir". Camus'ye göre, sanatçı toplumun istediği ile yetinse bir eğlendirici olur; kendi içine çekilse dilbilgini kuralcısı. Camus, sanat için sanat olmayacağını savunur: "Sorumsuzluk için bir istihkak davası olan sanat için sanat teorisi bu çağdan kalmadır. Sanat için sanat, yani bir sanatçının yalnız, kendi kendisini eğlendirmesi, sahte ve soyut bir toplumun sanatıdır. Mantıkî sonucu, salon edebiyatıdır bunun, ya da gerçeğin yıkılışı demek olan güzel lâkırdılar ve soyut fikirlerdir". Camus, bu noktada durarak gerçeğe dönülmesi gereğine dokunur. Fakat bağnaz değildir bu konuda da. Gerçeğe dönülmesi demek, ilk bakışta kolay. Fakat nedir gerçek? Hem, "ne kadar istersek isteyelim, gerçek kesin bir şekilde mümkün olamaz". Gerçek, değişik bir anlamdır. Sözgelişi, Fransız natüralistlere göre gerçek, "tabiatın olduğu gibi kopyasıdır". Hiçbir zaman mümkün olamaz bu ve mümkün olduğu hallerde de başkalarını ilgilendirmez, sıkar. Sanatın orijinalliğini gösteren bir seçim yapmadan gerçekten sözedilemez. Bu yüzden de "burjuva toplumunu ve onun şeklî sanatını reddederek gerçekten, sadece gerçekten söz açmak isteyen sanatçılar, acı bir çıkmaza saplanmışlardır". Bazıları şu gerçekten, bu gerçekten söz açarlar. Gerçeğin şu ya da bu türlüsü olamaz. "Nasıl bir sosyalist gerçekcilikten söz açılabilir, gerçek tam anlamı ile sosyalist olmadıktan sonra? Gerçek, ne geçmişte sosyalistti, ne de şimdi sosyalisttir". Gerçeğin içinde sosyalist olmayanları ayırıp onlara karşı çıkmak gerçekçilik demek değildir. Yalnız toplumcu gerçekleri övmek bizi "iyileri ve kötüleri ile propagandadan ibaret bir sanata, bir pembe dünya edebiyatına, kısacası, şeklî sanat kadar yaşayan ve çapraşık, gerçekten uzak, kesilmiş bir sanata götürecektir. Sonuçta da bu sanat gerçekle ilgisi kesildiği oranda sosyalist olacaktır". Camus, böylece toplumcu bir sanata da karşı çıkmaktadır. Ona göre, "gerçekçi olmak isteyen bu estetik, bir gerçek sanatçı için, burjuva estetik kadar kısır yeni bir idealizme dökülecektir", sanat bir hiçe indirilecektir. "*Sosyalist denilen gerçeğin büyük sanatla ilgisi olmadığını*, ihtilâlcilerin ihtilâli yaşatmak istiyorlarsa, ona bir başka estetik aramaları gerektiğini kabul etmek" gerekiyor. Toplumcu gerçekçilik sanatı sanat dışı bir sonuca feda etmektir.

Camus'ye göre, toplumsal gerçekçi sanat, lükslerin en kötüsü olan, buyurucu iyiniyet ile en ucuz yalanlar arasında kalır. Sanat için sanat ne kadar tehlikeli ise toplum için sanat da o kadar tehlikelidir. O halde sanat nedir? "Güç olan, herşeyi basitleştirmek için yırtınanların çığlıkları içinde, sanatın ne olduğunu öğrenebilmektir". Sanat ne gerçekten vazgeçebilir, ne de onun buyruğuna girebilir. Sanatçı heyecanının kaynağı olduğu için korumak zorunda kaldığı gerçeğe biçim vermekten başka şeyi ödev edinmez gene de. Bu açıdan, hepimiz gerçekçiyiz ve hiç birimiz değiliz. Sanat ne bütün bir reddir, ne de bütün bir kabul. Aynı zamanda red ve kabuldür; bunun için de, ancak, durmadan yenilenen bir şiddetli acıdan başka bir şey olamaz". Camus'ye göre, "en büyük eser, her zaman, gerçeği ve insanın gerçeğe karşı duyduğu reddi dengeleyecek eserdir". Camus, sanatçının çağı karşısındaki tutumuna da değinerek şunları söyler: "Sanatçı, çağı karşısında gerçekten ne vazgeçebilir, ne de ona boyun eğebilir. Vazgeçerse boşlukta konuşmuş olur. Fakat aksine onu madde olarak aldığı ölçüde, kendi varlığını da konu olarak ortaya koyar ve olduğu gibi ona boyun eğmez. Başka bir deyişle, herkesin kaderini paylaştığı anda sanatçı kendi kişiliğini söylemiş olur".

Camus, sanat üzerine görüşlerini böylece koyar ortaya. Sanat için sanatı olduğu kadar toplum için sanatı da sanat yönünden tehlikeli ve gereksiz bulur. "*Sanatın amacı kanunlaştırmak ya da hükmetmek değil, herşeyden önce, anlamaktır.*

Anlamak için, hükmettiği olur bazan. Ama hiçbir deha eseri küçümseme ve kin üzerine kurulmamıştır". Sanatçı yargılayan değil, doğrulayandır. Sanat, başkalarının baskısı ile değil kendisinin kendisine yaptığı baskı ile yaşar. Başkalarının baskısı onu öldürür. Sanatçının özgür olması şarttır. Özgürlük olmadan sanat olamaz. Camus, "Sanatçı ve Çağı"nda "Bilinmesi gereken, özgürlük olmadan hiçbir şey yapamayacağımız, gelecek adaleti de, geçmiş güzelliği de kaybedeceğimizdir. Ancak özgürlük insaları yalnızlıktan kurtarabilir; kulluk bir yalnızlıklar kalabalığı içinde gezer. Sanat, açıklamaya çalıştığım bu özgürlük esası sayesinde, istibdadın ayırdığı yerde, birleştirir" diyor. "Sanat ve Yazar"da ise "Özgürlük tehlikelidir; ne kadar heyecan verici ise, birlikte yaşamak o kadar güçtür" diyor.

Camus'nün sanatı açıklamasını doğru buluyoruz. Sanat ne odur, ne bu. "*Sanatçı, kendisi ile ötekiler arasındaki bu bitip tükenmez gidiş gelişlerde; vazgeçemediği güzellikle, kopamadığı toplum arasındaki yolun ortasında yetişir. Bu yüzden gerçek sanatçılar hiçbir şeyi küçümsemez; yargılayacak yerde, kendilerini, anlamaya zorlarlar*".

Camus, sanat için sanatı da toplum için sanatı da yadsır, güzellikle toplumu dengeli olarak veren sanattan yana çıkar. En doğru açıklama da bizce budur.

Don Perlimplin İle Belisa'nın Bahçede Sevişmesi

Ünlü yazar ve ozan Federico Garcia Lorca, ömrünün son üç yılında kendini oyun yazarlığına vermişti. *Kanlı Düğün, Yerma, Bernarda Alba'nın Evi* gibi büyük oyunları yanında kukla tiyatrosu geleneğini sürdüren kısa oyunları da vardır. Bunlardan biri daha önce, De yayınları arasında çıkmıştı. *Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü* adlı bu bir perdelik oyundan sonra gene bir perdelik *Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi* adlı oyun De yayınları arasında çıktı [2]. Hizmetçi Markolfa'nın aracılığı ile Don Perlimplin'in Belisa ile evlenmesi, Belisa'nın yaşlı Perlimplin'i daha zifaf gecesi aldatması, gençlere ve hele kırmızı pelerinli gence düşkünlüğü, sonunda Perlimplin'in kendini öldürmesi kukla oyun tekniği içinde sunulur. Genç ve güzel karısı tarafından aldatılan, gene de onu seven bir koca tipi tiyatronun hemen hemen önemli konusudur. Lorca, bu konuyu işleyerek kukla geleneğini sürdürmek istemiş olmalı. Bu oyunda da Don Cristobita'nın havasını ve dilini buluruz. İki oyun arasındaki ayrım konudur yalnızca. Bütün sanatçı kimliği ile Lorca çıkıyor karşımıza. Gene de, zifaf gecesi yatak ile seyirci arasına perde çeken perilerin konuşmaları ve sonunda Perlimplin'in bir erdemmiş gibi kendini öldürmesi oyuna bir derinlik kazandırıyor.

Gizli Oturum

Sartre'ın daha önce de çevrilmiş bulunan *Gizli Oturum* adlı oyunu bu kez de Bertan Onaran tarafından çevrilerek De Yayınevince bastırılmıştır [3]. Sartre, bütün kitaplarında olduğu gibi *Gizli Oturum*'da da düşüncelerini çıkarır sahneye. Kişiler, düşüncelerin birer simgesidir. İnès, Estelle ve Garcin adlı üç ölü arasında öte dünyada geçen konuşmalarda alınyazısı, rastlantı, varoluş, insanın kendini bulması ve bazen de başkasında kendini görmesi gibi çeşitli düşünceleri buluyoruz.

Sartre, önce kişilerini tanıtır kısa aralıklarla. Sonra onların ölüm nedenlerini öğreniriz. Yaşarken yaptıklarını da söyler bize kişiler. Burada, bu cehennem odasında bir araya gelişleri bir rastlantı mı, yoksa önceden hazırlanmış bir olay mı? Kişiler, hayattaki yaşamalarını sürdürür orada da. Aşk, kıskançlık, korkaklık, tiksinti yeryüzündeki gibi sürüp gider aralarında. Sonunda bu birlikte yaşamalarının sonsuza dek süreceğini kabul ederler ve yaşamağa başlarlar yeniden. Ölülerin konuşması ve yeryüzünde olup bitenleri görmesi Sartre'ın *İş İşten Geçti* adlı kitabında da görülmektedir.

Muzaffer UYGUNER

[2]) Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi, Federico Garcia Lorca (Çev. Tarık Okyay), De Yayınevi 1965, s. 36, 2 lira.

[3]) Gizli Oturum, Jean-Paul Sartre (Çev. Bertan Onaran)– De Yayınevi, 1965, s. 51, 2 lira.

YENİ YAYINLAR:

YAZMA YOLU VE YENİ İMLÂ KURALLARI: (*Enver Naci Gökşen.*, Kitap Yayınları, İstanbul 1966.,64 sayfa, 3 lira. İsteme yeri: Kitap Kitabevi, Atatürk Bulvarı 112, Aksaray/İstanbul.) Hikâyeci ve öğretmen Enver Naci Gökşen, *Yazma Yolu ve Yeni İmlâ Kuralları* adını verdiği bu yeni çalışmasında, yazma ve imlâ sorunlarını enine boyuna ele almakta, açık, anlaşılır bir biçimde sunmaktadır. Öğretmenlere, öğrencilere ve yazı ile uğraşan herkese yararlı olacak nitelikte, deneylerin süzgecinden geçirilmiş bu kitabı okurlarımıza önemle duyururuz.

DON CAMİLLO VE ŞEYTAN: (mizah romanı, *Giovanni Guareschi.*, Türkçesi: Y. Fincancı., Bilgi Yayınları, Ankara 1965., 240 sayfa, fiyatı 7,5 lira. İsteme yeri: Bilgi Kitabevi, Sakarya Cad. 8 Yenişehir/Ankara.) İtalya'nın ünlü mizah yazarı Guareschi'nin en sevilen yapıtlarından biri olan *Don Camillo ve Şeytan*'ı bu türden hoşlanan okurlarımıza salık veririz.

KUYUCAKLI YUSUF: (roman, *Sabahattin Ali.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 354 sayfa, 6 lira. "Sabahattin Ali-Bütün Eserleri" dizisi: 5. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi 49 İstanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

BİRTAKIM İNSANLAR–ŞİMDİ SEVİŞME VAKTİ: (roman, şiirler., *Sait Faik.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 333 sayfa, fiyatı 6 lira. "Sait Faik–Bütün Eserleri" dizisi: 15–16.")

KEDİ VE ÖLÜM: (roman, *Erhan Bener.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 91 sayfa, fiyatı 2 lira.)

BÜYÜK BALIKLAR: (roman, *Orhan Hançerlioğlu.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 84 sayfa, fiyatı 2 lira. Üçüncü basılış.)

VARLIK YILLIĞI 1966: (yıllık., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 635 sayfa, fiyatı 10 lira.)

PAPATYA FALI: (1 perdelik fars., "*Jean Anouilh.*, çeviren : Cahit Külebi., Varlık Yayınları, İstanbul 1965., 71 sayfa, fiyatı 2 lira).

SES VE ÖFKE: (roman, *William Faulkner.*, çeviren: Rasih Güran., Remzi Kitabevi, İstanbul 1965., 332 sayfa, fiyatı 10 lira.) Amerikanın en özgün yazarlarından biri olan William Faulkner'ın en güçlü yapıtı olarak bilinen *Ses Ve Öfke*, okunması güç, değişik bir romandır. Bu güç ve değişik romanı Rasih Güran, arı duru bir dille çevirmiştir. Kitaplıklarda bulunması gerekli bu önemli yapıtı okurlarımıza salık veririz.

ALBERT CAMUS VE BAŞKALDIRMA EDEBİYATI: (inceleme, *John Crickshanh.*, çeviren: Rasih Güran., De Yayınları, İstanbul 1965., 296 sayfa, fiyatı 10 lira. İsteme yeri: De Yayınevi, Vilâyet Han, Cağaloğlu/İstanbul.)

TÜRK EDEBİYATI 1966: (seçmeler, hazırlayan: Memet Fuat., De Yayınları, İstanbul 1965., 307 sayfa, fiyatı 10 lira.)

SARTRE–CAMUS ÇATIŞMASI: (yazılar, *Jean–Paul Sartre, Francis Jeanson, Albert Camus.*, çeviren: Bertan Onaran., İzlem Yayınları, İstanbul 1965., 171 sayfa, fiyatı 6 lira. İsteme yeri: İzlem Yayınevi, Beyazsaray 5/1 Beyazıt/İstanbul.)

İNEK: (oyun, *Nâzım Hikmet.*, İzlem Yayınları, İstanbul 1965., 79 sayfa, fiyatı 3 lira. İsteme yeri: İzlem Yayınevi, Beyazsaray 5/1 Beyazıt/İstanbul.)

PİR SULTAN ABDAL: (hazırlayan: Cevdet Kudret., Yeditepe Yayınları, İstanbul 1965., 94 sayfa, fiyatı 3 lira. İsteme yeri: P.K. 77 İstanbul.)

SEV BENİ: (şiirler, *İbrahim Zeki Burdurlu.*, İzmir 1966, 62 sayfa, 3 lira. İsteme yeri: İbrahim Zeki Burdurlu, Eğitim Enstitüsü Öğretmeni, İzmir.)

SENİ YAŞAMAK: (Şiirler, *Şahinkaya Dil.*, Çağdaş Yayınları, Ankara 1965., 62 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme: P.K. 46 Anafartalar/Ankara.)

BİR SESİ DUYMAMAK: (Şiirler, *Gürkal Aylan.*, Pan Yayınları, İstanbul 1965., 48 sayfa, fiyatı 3 lira.)

MUSTAFA KEMAL: (şiirler, *Turgut Hıçkırık.*, İstanbul 1966., 44 sayfa, fiyatı 2,5 lira. Dağıtım: Minnetoğlu Kitabevi, Cağaloğlu Meydanı/İstanbul.)

ADRESLERİ DEĞİŞEN ÜYE ARKADAŞLARIMIZA

Aşağıda adları yazılı Türk Dil Kurumu üyelerine gönderilen yazılar ve mektuplar, adresleri değiştiği için geri gelmektedir. Arkadaşlarımızın yeni adreslerini Türk Dil Kurumuna bildirmelerini rica ederiz

Akan, Ahmet Vefik
Bilge, Zihni
Bilir, Mürvet
Bürün, Vecdi
Erden, Rahmi
Erduran, Prof. Behçet Sabit
Ertur, Esat Kâmil
Gökberk, Mehmet Ali
İnal, Salim
Ötügen, Fatma Şadiye
Öztürk, İsmet
Saylam, Hikmet Rıza
Soysaldı, Veli
Suiçmez, Vural Vahit
Sunaç, Dr. Tevfik
Sugan, Ömer Lütfi
Sözen, Hayri
Tanyeli, Halit
Taşkıran, Faruk
Türkeli, Faruk
Yaşlıçam, Vedat
Yörük, Ali
Yörükoğlu, Dr. Atalay

ATAMIN GÜNÜNDE: *(Ziya Ünsal.*, Işık Yayınları, İstanbul 1965., 78 sayfa, fiyatı 2,5 lira. İsteme : P.K. 32 Bursa.)

İKİNCİ ERGENEKON: *(Haydar Berköz.*, İstanbul 1965., 416 sayfa, fiyatı 10 lira. I. cilt., İsteme yeri: Haydar Berköz, Lise Caddesi 4/4 Eskişehir.)

GELİŞEN TÜRKÇEMİZ: *(Yılmaz Elmas.*, Ankara 1965., 87 sayfa, fiyatı 3 lira.)

ÖZGÜRLÜK MASALI: (hikâyeler, *Necati Tosuner.*, İstanbul 1965., 61 sayfa, fiyatı3 lira. İsteme: P.K. 150 Aksaray/İstanbul.)

HİKÂYELER VE BİR GÜLDÜRÜ: *(Ion Luca Karagiale.*, çeviren: Enver Esenkova., İstanbul 1965., 104 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme: P.K. 1175 Sirkeci/İstanbul.)

DİYARBAKIR BASINI VE BÖLGE GAZETECİLİĞİMİZ: (inceleme, *Dr. Cavit Orhan Tütengil.*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Enstitüsü Yayınları, İstanbul 1966., büyük boy 78 sayfa, fiyatı 520 kuruş.)

Yeni Bir Dergi:

YORDAM: (aylık edebiyat dergisi, 1. sayı, ocak 1966., fiyatı 100 kuruş, yıllığı: 12 lira. Çıkaran: Hüseyin Cöntürk, isteme: P.K. 108 Yenişehir/Ankara.)

Güney ÇETİN

HABERLER:

Yılın Sanatçıları

Sanatsevenler Derneği, geçen yıl olduğu gibi bu yıl da Ankara Tiyatrolarının en iyi yönetmeni ile erkek ve kadın oyuncularını seçmiştir. Bu yılın en iyi yönetmeni, Sermet Çağan'ın *Ayak-Bacak Fabrikası* adlı oyununun yönetimindeki başarısıyla *Güner Sümer;* en iyi erkek oyuncu, Anton Çekof'un *Vanya Dayı* oyunundaki başarısıyla *Cüneyt Gökçer* ve en iyi kadın oyuncu da Recep Bilginer'in *İsyancılar* adlı oyunundaki başarısıyla *Beyhan Hürol*'dur. Yılın sanatçılarına Sanatsevenler Derneği'nde 16 ocak 1966 günü yapılan bir törenle ödülleri dağıtılmıştır.

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 174, 1 Mart 1966*

Gazete Dilindeki Gelişmelere Bir Bakış

AGÂH SIRRI LEVEND

Eski kültür hayatımızda, yazı dilinin türlü biçimleri ve özellikleri vardı. Her yazı, gönderilen makama ve kişinin mevkiine göre ayrı bir dille kaleme alınırdı. Aydınlar için yazılmış bir eserle, bir halk hikâyesinin dili arasında hiç bir benzerlik bulunmadığı gibi, bir "arîza" ile dilekçe, resmî bir "müzekkire" ile özel bir mektup da, dil ve deyiş bakımından ayrı birer karakter taşırdı.

Bir yazının değerli sayılabilmesi için, "müsecca" ve "mustalah" olması, Arapça ve Farsça tamlamalar, bileşik isimler ve sıfatlarla yüklü cümlelerin, türlü eklerle birbirine bağlanarak uzayıp gitmesi gerekirdi. Yazının kelime oyunlarıyla süslenmiş olması, yazarın ustalığına kanıt sayılır, herkesin anlayacağı gibi açık yazılması ise, beceriksizliğine verilirdi.

II. Mahmut zamanında, yurt ve dünya haberlerinin halka duyurulması amacıyla, 1831'de *Takvim-i Vakayi* adı altında resmî bir gazete çıkarılmağa başlanınca, belirsiz de olsa, bir halk kavramı ortaya çıkmış oldu. Gazete halk için yayımlanıyordu; halkın da okuduğunu anlaması gerekli idi.

Ancak yazarların eski alışkanlığı burada da kendini gösterdi. Yazılların çoğu sade ve tabiî olmak niteliğini kazanamadı. Gazetedeki yazıların,

özellikle haberlerin, 1839'da Tanzimat'ın ilânından sonra biraz daha sade bir dille kaleme alındığı görülür.

1840'da Churchill adında bir İngilizin imtiyazını aldığı *Ceride-i Havadis* bu akımı izledi.

Tanzimat devrinde:

Özel ilk Türk gazetesi, 1860'da Agâh Ffendi ile Şinasi'nin birlikte çıkardıkları *Terceman-ı Ahval*'dir. Şinasi, gazetenin ilk sayısındaki önsözde, bir toplum içinde yaşayan halkın bunca kanunî görevlerle yükümlü olduğunu, yurdunun yararı ile ilgili düşüncelerini sözle ve kalemle bildirmesi kutsal hakları arasında bulunduğunu söyledikten sonra, gitgide "umum halkın kolaylıkla anlayabileceği mertebede işbu gazeteyi kaleme almak" gerektiğini açıklıyor.

Bu yazı, kısa fakat öz bir "yurttaşlık beyannamesi"dir. Şinasi, birkaç satır içinde halkın kanunî görevine, hakkına, yetkisine işaret etmiş, gazete dilindeki amacını da açıkça belirtmiştir.

Şinasi, 1861'de yalnız başına çıkardığı *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde de bu ülküsünü devam ettirmiştir. Yurdun çeşitli dertlerini, İstanbul'un türlü gereksemelerini halka anlatmak amacıyla yazdığı yazılarda "seci' "li ibareler, parlak cümleler görülmez. Esas olan üslûp değil fikirdir.

Gazeteyi daha sonraları eline alan Namık Kemal de aynı amacı izler. Şu farkla ki, Namık Kemal üslûba da ayrıca özen gösterir.

1862'de "Cemiyet-i İlmiye-i Osmaniyye"nin organı olarak Münif Efendi (paşa) tarafından çıkarılan *Mecmua-i Fünun*'un ilk sayısında dergideki yazıların, "herkesin anlayacağı surette sehlü'l-ibare" olacağı kaydedilmektedir. 1840'da Türkçe ve Fransızca çıkarılan *Vakayi-i Tıbbiyye* meslek dergisi olarak bir yana bırakılırsa, *Mecmua-i Fünun*, türlü bilimsel konuları halka tanıtmak amacıyla çıkarılan ilk fikir dergisidir. Yazıların dili de, konuların gerektirdiği oranda oldukça sadedir.

Aynı tarihte çıkarılan *Mir'at* da, ilk resimli dergi olarak basın hayatında yer alır.

Gazete dilini bilinçle kullanan Ali Suavi'dir. O, 1867'de çıkardığı *Muhbir* gazetesinde, özentisiz ve gösterişsiz bir dil kullanmış, öğretmeyi, türlü konuları halkın anlayacağı bir dille yazıp yaymayı ülkü edinmiştir. Suavi, ilk sayısında gazeteyi okurlara sunarken, gazete "Tasrihi caiz olan her şeyi Asitane'de kullanılan âdi lisan ile, yani herkesin anlayacağı ifade ile yazacaktır" demektedir.

Suavi, 1869'da Paris'de çıkardığı *Ulum* gazetesinde de bu yolda devam etmiş, ama açtığı çığırı pek izleyen olmamıştır.

Bununla birlikte, o tarihlerde ve daha sonraları yayım alanına giren gazetelerde, açık yazma isteğinin bir amaç olarak tekrarlandığı görülür.

1869'da çıkan *Diyojen* de, güldürü (mizah) dilinin kurulmasında bir başlangıç olmuştur.

Gündelik gazeteler arasında *Basiret*, *İkdam*, *Sabah*, *Terceman*, gazete dilinin kurulmasına çalışanlar arasında yer alır.

Bu genel eğilim dışında, gazete dilini kullanma çabası, yazarların kişisel anlayışına ve tutumuna bağlı kalmıştır. Örneğin Ahmet Mithat ile Ebüzziya Tevfik, biribirine karşıt iki kutuptur. Ahmet Mithat sadelik akımına ne kadar bağlı kalmışsa, Ebüzziya da eski yazı geleneğinden ayrılmamakta o derece direnmiştir.

Yayım alanında iki yönle görünenler de vardır. Ahmet Rasim bunlardan biridir. *Kitabe-i Gam*'da ağır ve kapalı bir dil kullanan Ahmet Rasim, *Şehir Mektupları*'nda asıl kişiliğini bulmuş ve gazete dilini ustalıkla kullanmıştır.

İstemekle başarabilmenin aynı şey olmadığı gerçeği dilde de kendini göstermiştir. Dilin sadeleşmesi, eski yazı geleneğinin kırılması gereğini çok kişi duymuş, hele bir kaçı bu ülküyü canla başla savunmuştur. Ancak bunlar, ileri sürdükleri düşünceleri kendi yazılarında uygulayamamışlardır. Namık Kemal'le Şemsettin Sami, bu durumdan her zaman yakınmışlardır.

Meşrutiyet devrinde:

Meşrutiyet devrinde gazete dili biraz daha genişlik kazandı. Türlü adlar altında birbiri ardı sıra yayım alanında görülen gazeteler ve dergiler, yazı hayatına atılan genç gazeteciler, bu dilin gelişmesine hayli hizmet ettiler. Celâl Sahir'in başına geçtiği *Türk Derneği* dergisi, Türk dilini sadeleştirmek yolunda kesin bir atılışla işe giriştiyse de, çevrenin direnmesiyle karşılaştı ve yoluna devam edemedi.

Zamanın anlayışı çerçevesi içinde, bir gazete dili geleneğinin kurulmasına çalışanlardan biri de Hüseyin Cahit Yalçın'dır. Onun "Edip" niteliği yanında bir de gazeteci kişiliği vardı. Geçen uzun yıllar onun edebî kişiliğini unutturdu; fakat gazeteciliği ömrünün sonuna kadar sürdü. Tartışmalarda karşısındakinin zayıf yönünü yakalayarak, onu kendi silâhıyla vurmak, sözü mantık silsilesi içinde geliştirip, dağıtmadan ve etkisini kaybettirmeden fikri bir nokta etrafında toplamak; onun başlıca uyguladığı bir yöntemdir. O, yazılarının dilini ve deyişini de bu amaca uydurabilmiştir.

Selânik'te çıkan *Genç Kalemler*'de Ömer Seyfettin ve arkadaşlarının "Yeni lisan" iddiaları, İstanbul'da geniş yankılar uyandırdı. Gazete dili de bundan yararlandı. Eski yazı geleneği yavaş yavaş kırılmağa başladı. Yaşlı gazeteciler bile, özentisiz yazmak, sözü dolaştırmadan doğrudan doğruya maksada girmek, fikri üslûba feda etmemek yolunu tuttular.

Buna karşılık, gazetelerde yer alan en önemsiz yazılarında bile kelime canbazlıkları yapmaktan vazgeçmeyen, renkli ve parlak saydıkları üslûpla göz boyamaya çalışan eskilerin direnmesi de devam etti. Süleyman Nazif ile Cenap Şehabettin bunların başında gelir. Halbuki aynı kuşaktan ve aynı edebî gruptan olan Halit Ziya, zamana uymasını bildi. Edebî kişiliğini kaybetmeden, gazetelerde çıkan yazılarıyla yetkin ve pişkin bir yazar olarak göründü. Saray ve ötesinde eski yazılarının tam tersine, başlıca özelliği anlatım güzelliği olan "tekellüfsüz" bir yol denedi.

Meşrutiyet devrinde gazetecilikte görülen başlıca yenilik iş bölümüdür. Tanzimat'ta, gazetesini tek başına çıkaranlar vardı. Örneğin Şinasi, haftada iki kez çıkan *Tasvir-i Efkâr*'ın bütün yazılarını kendi yazıyordu. Ahmet Mithat, başyazı ile birlikte sırasına göre fıkra yazıyor, haber de yetiştiriyordu. Dergilerde bunu sağlamak daha kolaydı. Örneğin *Hafta* dergisini Şemsettin Sami, *Dağarcık* ve *Kırk Anbar* dergilerini Ahmet Mithat, tek başına çıkarmışlardı. Hattâ son zamanlarda Hüseyin Cahit *Fikir Hareketleri* dergisinin bütün yazılarını kendi hazırlıyordu. Ama günlük gazetelerde böyle bir çalışma söz konusu olamazdı. Nitekim, önceleri haftada iki gün çıkan gazeteler gündelik olunca, iş bölümü de kendini göstermiştir. Meşrutiyet devrinde artık başyazar, yazar, fıkra ve haber yazarı daha kesin vasıflarla belirmiş oldu. Dil de yazının karakterine göre ayarlandı.

Cumhuriyet devrinde:

Gazete diline gelişme ortamı hazırlayan, Cumhuriyet devrindeki dil devrimidir. Dil devriminin yayılıp tutunmasında da basının büyük rolü olmuştur.

Gazete dili, yolunu buluncaya kadar hayli sarsıntılar geçirdi. Bu karışıklık tabiî görülmelidir. Dil devriminin etkisi altında davaya gönülden bağlı olanlar, bu uğurda canla başla çalışanlar bulunduğu gibi, istemeye istemeye sürüklenenler, taraflı görünenler de vardı. Zaman gereken durulmayı yaptı. Devrimi aşırı savunanlardan bir kaçının, birdenbire davanın karşısına dikildiği görüldü.

Bugün dil davası esas bakımından çözülmüştür. Dava değil, ancak dilin başlıca sorunları vardır. Bu sorunlar da yetkili kurumların inceleme

ve araştırma konusudur. Bugün basına düşen, durulmuş bir yazı dili geleneğinin kurulmasıdır.

Gazete sütunlarında, eski geleneği sürdürenler de vardır. Böyle olduğu halde, onlar da farkında olmayarak yeni kelimeleri kullanıyorlar. Kimi kez bu yeni kelimeleri, Osmanlıcada daha iyi karşılığı bulunmadığı için istemeyerek kullanmak zorunda kalıyorlar. Kimi kez de, bunları istemeyerek kullandıklarını belirtmek için tırnak içine alıyorlar. Bu direnme, gençlere karşı kutup olmaktan artık çıkmıştır. Ortada sayılı birkaç imza kalmıştır.

Gençler durmadan yürüyorlar. O kadar ilerlediler ki, aşırı denilebilir. Bunlar, vaktiyle bulunan karşılıklarla yetinmeyerek, kendileri yeni yeni karşılık bulup kullanıyorlar. Bu kelimelerden hepsinin yerinde, doğru ve güzel olduğu elbet söylenemez. Bu aşırı davranışları kısmak, yaratılan kelimelerden yanlış olanları nedenleriyle birlikte açıklayıp kendilerini uyarmak, yol göstermek gerekir. Bu düzenleyici rol de, şüphesiz Dil Kurumu'na düşüyor. Dil Kurumu, gazetelerdeki yazıları her gün inceleyerek, yerine göre dileklerle yazarları uyararak, açtığı yarışmalarla özendirerek bu görevini yerine getirmeye çalışmaktadır.

Bugün tam anlamıyla ortak bir gazete dilinin bulunduğu kesinlikle söylenemez. Ama esas kurulmuştur. Bir başyazı, yazı, fıkra, röportaj, soruşturma, haber dili az çok kararını bulmuştur.

Eskiden röportajlarda, fikri sorulan kimsenin düşüncesini ve özelliğini belirtmekten çok, dekora önem verilirdi. Röportajı yapan, sonradan masası başına geçip, uzun bir başlangıçla dekoru renkli tablolar halinde çizer, böylece girişi hazırladıktan sonra, aldığı notlara göre konuyu yeniden kaleme alırdı. Bu yazıların sanat değeri inkâr edilemez. Ama, gazeteci amaçtan uzaklaşmış, bize fikri sorulandan çok, kendi sanatını göstermiştir. Bugün röportaj yazısı yerinde hazırlanıyor; fotoğrafçı da yazara arkadaşlık ediyor. Yazar gazetesine döndüğü zaman, yazısını bir kez gözden geçirip düzelttikten sonra yazıişleri müdürüne veriyor.

Gazeteci için başlıca düşünce, okuyucuyu sürükleyebilmektir. Yazar, yazısının alımlı olmasını kelime oyunlarıyla değil, fikirde özlük, dilde titizlik ve deyişde özellikle sağlamağa çalışıyor. Bunu sağlayabildiği oranda kişiliğini bulmuş oluyor.

Bugün gazete dilinin % 63'ü Türkçe'dir. Bu sonucu değerlendirebilmek için, bundan 70 yıl önce yazı dilinin % 60'ı Farsça, % 25–30'u Arapça, ancak % 10–15'i Türkçe olduğunu düşünmek gerekir.

Özentisiz görünmek, özentisiz yazmak, okutabilmek, okuyucuyu sürüklemek, işlek bir dil kullanmak, bugünkü gazetecinin başlıca amacıdır.

MASA

NERMİ UYGUR

Yazıp çizdiklerimi izler sandığım bir bildikle konuşuyorduk geçen gün, şu sırada ne yaptığımı anlatmamış olacağım ki, azçok merak karışmış bir sesle, "tezgâhta yeni bir şey var mı?" diye sordu. "Var" dedim "masa —masa üzerine bir deneme." Yüzündeki şaşkınlığı görmeliydiniz. Ağırbaşlı birinin, sözgelişi bir kömür dağıtım müdürünün odasından girmiş de, müdürü masanın üstüne bir başka masa koyarken yakalamış gibi şaşırdı kaldı. Gerisin geriye dönmeyeceğine göre, kendi de pek inanmamakla birlikte, "neden olmasın, bitirince haber ver, okuruz" deyip sözü değiştirdi. Neden olmasın? Gerçi okullarda öğretiliyor, hele kendini açıkgörüşlü, modern kafalı tanıtmak isteyenlerin dilinden düşmez: konunun soylusu soysuzu, yakışığı yakışıksızı diye bir ayırım yapılamaz; yapılamaz ama, gene de her okur, yazılmaya değen şeyler ile değmeyenleri bir güzel ayırmıştır. Kadın, deniz, sevgi, çocuk, bülbül bir yana; tahtakurusu, pire böcek, ip, lağım, inek öbüryana. Sağı solu var mı gelgelelim yazarların. Nicedir açtığım yoksa da, eskiden koca koca kitaplarını devirmiştim Hugo'nun; unuttum gitti çoğunu; unutamadığım tek şey, Paris lağımlarının destanı. Haşim'in Frankfurt'a giderken trende altalta üstüste savaştığı o sinek var ya, bugün yaşıyorsa Haşim, dili çetrefil şiirlerinde değil, o sineği anlatışıyla yaşıyor bence. Belloc'un belki de en sevdiğim yazısı hepimizin eninde sonunda ip deyip geçtiği bir halat parçasını işler. Geleneğin göreneğin yolaçtığı bazı saplantılardan sıyrılabilse, kimse aldırmaz gibi geliyor bana sözcüklerin yücesine bayağısına. Daha yeni yayınlanmıştı, Erhat'la Kadir'in o canım *İlyada* çevirisinden biriki bölümü köylü bir dosta okumuş, "en çok neresi hoşuna gitti?" diye sormuştum. Ne dese beğenirsiniz? "Hepsi, ille de 'inek gözlü tanrıça Hera' demiyor mu, bayılıyorum oralarına" demesin mi. Gücüm yetse, önemsiz diye bilinen şeylere adardım kalemimi. Çöp tenekelerinin öyküsünü anlatır, bulaşık çukurlarına ağıt düzer, cangul cungul sütçü güğümlerini başrolde sahneye çıkarırdım. Bu dileğin ak kâğıttan çok akperdede gerçekleşebileceğini kurarak avutuyorum kendimi.

Felsefedeki geçmiş uğraşılarıma bakıp bir masa–*fenomenolojisi* bekleyen varsa şimdi burda, bekletmeyi sevmediğim için hemen söyleyeyim, masayı bilimsel bir uğraşıya konu yapacak değilim. Masanın, olsa

bile, kendi başına varlığını, tüm bağlantılarından sıyrılmış öcünü yakalayacağım da n'olacak ? Hiç, insansız masa düşünülebilir mi? Masanın *psikanalizine* de sokulmaya kalkışmayacağım. Hekim miyim ben? "Ama Dr.'luğun var" diyenlere cevabım şu: bu denemeyle ilgisi yok o Dr.'luğun. Ben şimdi kimim biliyor musunuz (Freud'çuların kulağı çınlasın), masalarla bozmuş biri. Kimi kanarya bakımına düşkündür, kimi pul biriktirmeye; ayaktopunun hastaları var, para kazanmanın da; araba kullanmaya bayılır bazıları, bazıları da yaya gezmeye. Masalara vurgunum ben de, hep masalarla bir işim olsun isterim, dirseğimi dayayamasam elimle okşarım onları; yanına oturamasam, uzaktan uzağa severim onları. Ben kendimi, çevremi masasız tasarlayamıyorum,— kimseyi. Herkesin dünyası masalarla bezenmiştir ya, nedense çoğumuzun gözüne ilişmez bu gerçek. Tanrı göstermesin, bir kırıma uğrasa masalar, yaşama da çarpıldı demektir, en güzel yönlerinden birini yitirir.

Herşeyden önce, bir arkadaştır masa. Eşine az raslanır arkadaşlıkta. Kimseyi yüzüstü bıraktığı görülmemiştir. Ne zaman gerekseme duysan kendisine, beklemektedir seni. Kırda bizimle gezemez, yolda yürürken yanınızda değildir — masa o. Köpeğin eşliğine benzemez onunki. Ev dışında bir çok yere bizimle gelir ama köpek, rahat yüzü de görmeyiz gittiğimiz yerde. Çocukları ürkütür büyüklere sırnaşır, kaşla göz arasında sıvışıp kaçar yanımızdan, işin yoksa seslen koş ardından. Masa başka. Anlaşılan daha çok artsın diye sevgimiz, zaman zaman ayrılırız birbirimizden. Kırda bile başımız sıkılsa ona koşarız. Uzunca bir yürüyüşün sonlarına doğru en çok aradığım şey masadır. Öyle bir özlem ki masa özlemi, insan ne biryandaki denizin değişken genişliğine bakar artık, ne de öbüryandaki toprağın iniş-çıkışı oyalar gözü; açık-koyu yeşillerin çekiciliği eksilir, nerden geldiği belli olmayan seslerin yeniliği kalmaz, ilkin dolu dolu içimize çektiğimiz kokular boğmağa başlar. Gezintilerin amacı masaya kavuşmak mı dersiniz? Rasgele bir kır bahçesinin çürük-çarık masası mutluluk vermeye yeter bana. Şöyle bir yaslanır yaslanmaz tadına doyum olmayan bir sevinç yayılıverir içime dışıma. Bazan, daha masanın başından yeni ayrılmışken, çöküveririm kaldırıma taşan bir kahvenin masasına. Dayanamam masa görünce.

Yeryüzündeki masaların hepsi benim masam. Bütün masalar sizin. Yabancısı pek olmaz masanın. Oturduğumuz her masa ile aramızda eskiden beri sürüp giden bir yakınlık kurulmuştur. Dağlarcının yatakları

Biz yataklar bir aileyiz

diye konuşur. Masalar dilegelseydi

Biz masalar bir aileyiz

diyeceklerdi. Öyle bir akrabalık ki bu, birbirinin yerini tutar hepsi, çok kez yadırgamadan benimseriz masamızı, çabucak alışırız ona.

Yalnızlığımızı gideririz masalarla. Masanın başında insan, hiçbir-şey yapmasa bile, birlikte olacağı bir varlık bulmuştur. "Ben buradayım" der gibilerden elimize direnç gösterir ama yine de uysallıkla bize kendini bırakır masa. Öfkeliyken, içimiz daralınca, ya da yöremizdekilerden bıkınca masadan daha sağlam bir dayanak bulabilir miyiz? İster yumruğunu indir, kızgınlığın sönsün; ister avucunla sık, yalpalaman bitip yön kazansın; istersen de uzat gitsin ayağını, topukların bayram etsin, tıs bile demez, ne alınganlığı vardır, ne de kini; herşeyimizi hoşgören bir insan sıcaklığı bürümüştür onu. Acı şeydir masasızlık. Otel odalarında yaşamaya hazırım, yeter ki bir masam olsun. Tanımadığınız bir yerdesiniz diyelim, bir çayhanedesiniz (çaydan bana ne mi), meyhanedesiniz, diyelim; bakınıyorsunuz dörtbiryana, bakın bakınabildiğince, boş masa yoksa, dünyalar yıkılır başına adamın. İmrenir insan önceden davranıp da masa tutmuş olanlara. Bu durumlarda en büyük talih, birdenbire bir masanın boşalmasıdır. Beş-on saniye bile sürse, öylesine bir sevinç kavrar ki gönlü, hiçbir umudun gerçekleşmesindeki mutlulukla ölçmem bu sevinci. Sanki bütün terslikler düzelivermiş, ölümsüzlük bağışlanmıştır bana. Sevincimi, hemen dağılmasın diye yüzümden içeri çekmeye çalışarak, su yolu oynadığım zamanlardan kalma bir kestirme içgüdüsüyle bir sürü masanın iskemlenin arasından geçtiğim gibi masamdayım. Birkaç dakika sonra ona tanıtmışımdır kendimi. Daha sonra da, gerekeni elegeçirmiş, yönelme merkezini bulmuş bir kurmay tutumuyla masa'lı bir yaşamaya çekidüzen verme işine koyulur, çok kez unutur giderim yalnızlığımı.

Meyhaneye mi girdin, aranmayı bırak geç tezgâhın önüne, diyeceksiniz. Öyle ama her insan rahat edemez ki orda. Ya arkanı dönüp herkese ayakta duracaksın tezgâhın önünde, ya da upuzun ayaklı bir iskemleye tüneyeceksin. Kısa sürecekse, diyeceğim yok, bilemezsin ama; öndeyilerin sökmediği yerlerden biri de meyhanedir. Masanın yerini tutmaz zaten tezgâh. Masaymış belki ilk zamanlar, çoktan çıkmış ama masalıktan tezgâh. Yükselti olmasına yükselti, nerde peki ayakları? Masa dediğin, ayağı üzerinde kalkabilmeli. Dört ayağı da belli olmalı masanın. Biçimcilikle suçlamayın beni hemen. Çelişmelere salıp gülünç eder insanı biçimcilik. Dört ayaklı olmayan şey masa değildir, demiyorum. Yüzyıllar boyunca dört tane ayağı varmış masaların; öyle ki masa deyince dört ayak gelirmiş akla; buna bakıp çok kimse masanın dörtayaklı olduğuna inanır. Nitekim ister bir balıkçı kulübesinde ortaya çıkarılsın, isterse, günde birkaç kez Truva'da güzel Helena'nın önüne getirilsin, masaların hepsi dörtayaklıymış, hepsi de *tetrapedia*. Üstten, kimi de alttan dayangaçlı dört çubuk, ama sağlam dört çubuk, ağaçtan çoğun, bazı da demirden. Geniş, pürtüksüz bir tahta serdin mi üstüne, ayaklar görünmez oluyor, masa çıkar ortaya. Ben küçükken yazlığa gittiğimiz köyde elçabukluğuyla kur-

duğumuz böyle bir masada yerdik yemeği. Önce yere kocaman bir örtü serer, ortasına alçacık bir iskemle koyar, iskemlenin de üstüne, hiç gözümden gitmez, kenarları kalkık, en göksü mavilerden yusyuvarlak, büyücek bir tepsi oturturduk. Sonra da ayağımızı topladığımız gibi altımıza, örtüyü dizlerimizin üstüne çeker, çalardık kaşığı o tadına doyum olmayan sıcacık pilava. Gelgelelim, dörtayaklılığa masa tanımına ilişkin bir nitelik gözüyle bakmak için etimoloji hastalığına tutulmuş olması gerekir insanın. Oysa ben düpedüz gerçeği eğrilttiğini sezer sezmez yakayı kurtarmaya bakarım etimolojiden. Tekayaklısı da olur masanın. Eskiden Anadolu evlerinde sık sık raslanırmış bu masalara: yere basan geniş bir taban üzerinde yusyuvarlak, ya da köşeli bir ağaç, üstte de tablası; kahverengimsi cevizden de olur, parlatılmış dişbudaktan da. İki–ayaklı masalara da rastladım: alt genişlikte birbirine bağlanmış iki ayağıyla öyle kurumlu bir duruşları var ki; eften–püften olsalar böyle davranırlar mı hiç. Bazı masalar da üçayaklıdırlar. Büyük, uzun masalarsa altı ayağından bellidir. Diyeceksiniz ki, temel özellik dörtayak yine de: altıayaklılarda ikisi sonradan eklenmiş birer yardımcıdır, taşıma gücünü pekiştirir; üçayaklılar karşısında hep bir eksiklik duygusu kaplar bizi, nerdeyse yıkılacak bir simitçi tablası görmüş gibi ürpeririz; tekayaklılara da güvenemeyiz pek, masa olmasına masadır onlar, masa ama, dörtayaklı masalardadır gene de gönlümüz. Tanım üzerinde tartışmıyorsak, hak vermemezlik edemem size; öyle ya gerçekliği belirlemekten çok, sözcükleri kullanma alışkanlıklarını saptarız çoğun tanımlarla. Masanın bütün görevlerini görür dörtayaklılar, ancak dörtayaklı masalara tam bir güvenle bırakabiliriz kendimizi. Masa dışında yapıp ettiğimiz şeyleri bile, yüzümüzün akıyla dörtayaklılarda deniyebiliriz. Bu bağlamda başımdan geçen birşeyi anlatayım: İçip eğleniyorduk birkaç kafadar. Geceyarısına doğru akordeonlu bir adam belirdi yanımızda, bir de kadın. Adam çaldı, kadın oynadı masaların arasında. Fıkır fıkırdı herşey, en ağırkanlılarımızın bile içi kaynamaya başlamıştı. Bir de baktım, yeri uygun bulmamış olacak ki, bizim masanın boş bir köşesine sıçrayıverdi kadın. Uzanan eller boşalttı hemencecik masanın üstünü. Bir sahne genişliğindeymiş meğer bizim masa. Bacaklara öylesine bir özgürlük kazandırdı ki. Ökçelerini tak–tak vurarak zıplayıp dönüyordu kıvrık kıvrık etekleri havada uçan kadın. Neden sonra kucakta yere indi. Masanın kıyıbucağına şöyle bir göz gezdirdim, daha önce nasılsa öyleydi gene; bir sevinç yeli okşayarak esip geçmişti üstünden. Ne var ki, dörtayaklı olmayıp da tekayaklı olsaydı masamız dayanamazdı o sevince.

Ne diyordum, ha meyhanede çıkmış karşımıza ha demircide; içki içmeye de yarasa, demir işlemeye de, değil mi ki ayakları olmayan bir yükselti herbiri, tezgâhlara masa gözüyle bakmıyorum ben. Bırakın ki masadan bir ayrılıkları da, yalnızca bir tek işte kullanılmalarıdır tezgâhların.

Ensizdir meyhane tezgâhı, bardağa kadehe yer var ama, zar–zor yemek yersin, pek yiyemesin ya. Demircininki, marangozunki enlidir bazı, epeyce de uzun olur çoğun, gelgör ki demir parçalarıyla, tahtalarla, çiviler, çekiçlerle doludur; ayakta çalışırsın tezgâhta, işin bitince de çekip gidersin, masanın başına oturur, yer içer, dinlenirsin. Çok kez, meyhane tezgâhından kalkanların boşalan masalardan birine geçip, ondan sonra şöyle gönlünce içmeye başladığını görmüşümdür.

Çalışmadan çalışmaya ayırım gözetmek gerekir, öyle ya her çalışmanın koşulları, ortamı, amacı başka başkadır. Çiftçi tarlada çalışıyor, yolişçisi yolda, madenci yeraltında, telefoncu direklerin tepesinde. Gene de çalışmaların pek çoğu masasız yürütülemez. Yazmayı gerektiren işlerin hiçbiri masasız olmaz. Devlet görevlilerinin pekçoğu masada çalışır. Bir bakıma devlet masalardan meydana gelir; topluluklar masalarla örgütlenip devletleşir. Masada gösterir kendini devlet yetkisi. İşbölümünün vazgeçilmez bir durağıdır masa. Pasaport Masası, Dernekler Masası, Soruşturma Masası, Ceza Masası, Vergi Masası, Buğday Masası —saymakla bitecek gibi değil devlet masaları. Bırakın ki başkentler, iller, ilçeler, bucaklar adsız masalarla dolup taşar hangi birine ad yetiştireceksin, durmadan artar sayıları. İşte devletleri de bu çökertir, diyeceksiniz. Orası öyle, kâğıda düşkündür masa, kâğıtladır alışverişi, gelsin kâğıt gitsin kâğıt— masa olmayan yerde kırtasiyecilik de olmazmış. Camlı camsız çekmeceli çekmecesiz masanın başına geçti mi, bir kurum gelir bazılarına, söyledikçe söyleyesi, yazdıkça yazası gelir insanın; yazışmayı çiziktirmeyi uzatmaksa eylemlerin terinden sözcüklerin gölgeliğine kaçmaktır. Sağduyumuzu biz de yitirmeyelim ama: masayı kötüye kullananlara kızacağımıza, yanıltıcı bir çağrışıma kapılıp masaya yüklemeyelim suçu. Adam gibi kullandıktan sonra, yazıların en özlüsünü yazmak için masadan daha elverişli yer bulamazsınız. Devletin tekelinde değil ama masalar. Gezi acentalarından kaptan kamarasına, sigorta ortaklıklarından gazeteci odasına, uçak alanlarından köprü ustası çadırına değin heryerde masaya gerekseme var. Batık gemi de alsa, kapı kilidi de satsa her ticaret evinin yüreğidir çalışma masası.

Hele yazarlar, düşünürler —onların dünyası masaların sınırınca uzanır. Düpedüz bir alet gözüyle bakılamaz yazar masasına. Masasıyla evlidir her yazar; boşanamaz. Yazarın en güzel saatları masasında geçirdiği saatlardır. Yazar masasında kavuşur kimliğine. Neyse orda açığa vurur kendini. Sokakta çarşıda, yurtiçinde yurtdışında bütün yaşadıklarını masasında değerlendirir. Görüp işittiklerini, yapıp ettiklerini, karşılaşıp izlediklerini tüm varoluşunu dönüp dolaşıp masasına taşır yazar. Arının canı nasıl peteğindeyse, yazarın da canı masasındadır. İrili–ufaklı kâğıt parçaları, kitaplar, kalemler, mektuplar, taslaklar, bitmiş yazılar,

TAHSİN SARAÇ

GÖK GÖK OLALI TANIK

Gök gök olalı tanık, yer yer olalı
Çizmiş soluk bir açlığı, yazgısınca, toprağa
Kara saban ardında çökük omuz, bükük bel.

Gök gök olalı tanık, yer yer olalı
Vurmuş alıcı kuş hep güvercin yürekleri
Ve tam başaklanacakken sevgi: bir karayel.

Gök gök olalı tanık, yer yer olalı
Dokunmuş hep aynı kan, aynı açlık, aynı kıyım
Çağlar gergefinde; ne mekik değişmiş, ne el.

---

yarı bitmiş yazılar, hiç bitmeyecek yazılar —karmakarışık bir pazar serilmiştir ortaya. Görünüşe aldanmayalım: bu masa dağınıklığı iş çıktığına tanıktır çok kez. Ancak tatil günlerinde pırıl pırıldır laboratuvarlar. Fırsat çıktı mı, sevdiklerimin çalışma masasını görmeden edemem. Goethe'nin Frankfurt'taki evinde, loşça bir odanın en aydınlık köşesine yerleştirilmişti çalışma masası. Boğum boğum ayaklı, duvara bitişik yanında bölmeler bulunan, genişçe bir mavun masaydı bu. Başını dinlemek için boyna kent değiştirdiğinden masasını da değiştirirdi Descartes kuşkusuz. Gene de nereye giderse gitsin, Descartes'in ilk işi yatağının üç-beş adım ötesine bir masa koydurmaktı gibi geliyor bana. Kalıbımı basarım ki, masasını beğenince kolay kolay kımıldamazdı kaldığı kentten. Cervantes'in masası nasıldı peki? Bilmiyorum. Hapishanede de başlamış olsa kitabına, Don

Kişot'a yakışan bir masa olmak zorundaydı Cervantes'inki. Çiçeron'un masasını da merak ediyorum. Tusculanım'dan dörtbiryana yayılan o söylevlerin, konuşmaların, mektupların tok ve açık Latincesi hangi kutsal masada doğdu? Belki de birçok Roma evinde raslanan dikdörtgen bir masaydı bu, fildişi dikmeli olsa gerek; kışın gözü ısıtan bir renkte olup yazın içe serinlik veren dağçamındandı sanıyorum.

Belki de başka türlüsünü tasarlayamadığım içindir, yazar masalarının bir özelliği gizli kalır çoğumuza: tekçidir bu masalar, ortaksız yaşamak ister yazar masası odada. Romancısıyla, ozanıyla, eleştirmeniyle başbaşa kalmaktan daha doğal bir hakkı yokmuş gibi davranır. Öylesine içli–dışlıdır ki yazarla, ondan yansıyan duyma ve düşünme, anma ve özleme, seçme ve düzenlemeyle yerkaplayan nesnelliğini insansı bir güce dönüştürmesini bilmiştir. Kendinden başka hiçbirşeye gözyummaz odada. Kitaplar bile sıkış tepiş duvarlarda tutunabilir ancak. Arada sırada bir köşede sığıntı gibi görünen daktilo masası oda dengesinde en küçük bir değişiklik yapamaz. İkindi saatlerinde bazı yazarların odasında beliren çay masasına gelince, yazı masasının eğemenliğini azaltmak şöyle dursun, arttırır. Ne de olsa az oturan bir konuktur o, tekerlekleri, ya da açılıp kapanması tedirginlik gibi birşey vermiştir ona; uzaktan uzağa imrendiği yazı masasıyla iyi geçinmek zorundadır, yoksa onsuz da olur yazı masası. Öyle hevesleri vardır ki yazı masalarının, yazardan başka kimsenin soluğuna katlanamaz odada. Erasmus *Deliliğin Övgüsü*'nü More'ların Londradaki konağında yazmış. Övgüye More'un alaycılığından pekçok şey sinmişse de, kesinlikle bilmiyorum ama, gene de Erasmus'un o tanrısal deliliği More'un masasından başka bir masada dile getirdiği kanısındayım.

Herkes okuyup yazmaz, diyeceksiniz. Sofradır öyleyse onlar için masa. Kim olursa olsun, ne zaman, nerde yaşamışsa yaşasın, sofra nedir bilmiyen insana raslayamazsınız. "Buyurun sofraya" dendi mi, yemek masasına geçer Türkler. "Yemeğe oturmak" Fransızca'da "se mettre a tàble" deyimiyle anlatılır. Mutfak masrafını kısmak isteyen Fransız erkeği, "Je réformerai ma table" diye açar bu tasarısını karısına, —masasına çekidüzen verecekmiş, versin elindeyse. "Je tiens table ouverte" "sofram herkese açıktır" anlamına gelir. Fransızca bilmeyen nice kimse "table d'hôte"un ne olduğunu bilir. İngiliz centilmeni en çok "sofra başında" "at table" belli eder kendini. Sofra bezine, peçeteye de, "table –linen" denir İngilizcede. Sofrada içilen suyun İngilizcesi "table water"dır,— Istanbul'un kaynak sularını içtiklerini sanmayın, basbayağı maden suyu "table water". İngiltere'de kaldığınız evin sahibi, bindebir rastlanır ya, güzel yemek pişiriyorsa "she keeps a good table" diye salık verirsiniz onu. Bir kadınla yemek yiyorsanız, sizi gören Alman, sofra arkadaşınızdan sözederken "masa"nın Almancası olan "Tisch"le kurduğu "Tischgenossin" diye söz

edecektir. Yok, sizinle yemek yiyen birkaç kişi daha varsa, hepiniz birden Almanların "Tischrunde" dediği bir eş–dost topluluğu kurmuş olursunuz. Eskiden beri Cermenlerin yaşayışında yeyip içmenin büyük bir önemi olduğu için mi nedir, "Tisch" sözcüğü ile düzünelerce bileşik sözcük, düzünelerce deyim yapılabilir. Yemek çanına "Tischglocke", sofra takımına "Tischgeschirr", önümüzdeki tabağa bıçağa "Tischbesteck", yemeğe çağrılanlara "Tischgesellschaft" yemekte "Tischerr" diye tanınan erkeğin sağında oturan kadına "Tischdame", sofra duasına "Tischgebet" denir.

Hele Almanların dülgere, doğramacıya "Tischler" demesine dikkate değer bir olay gözüyle bakıyorum. Aşırılığa kaçmaksızın iki sonuç çıkarılabilir bu durumdan. İlkin, bunca tahta işi arasında masa yapımının özel yeri yetesiye bir açıklıkla belirir "Tischler"de. İkincisi de, bendeki bir inancı (bazıları saplantıyı diyecek ama, aldırmıyorum, çünkü herkesin inançları, ya da saplantıları, kendi yaşantılarının ürünüdür), ne diyordum, masanın tahtadan olması gerektiği inancını pekiştirir "Tischler". Mermer masalar da yok değil, —eviçinden çok bahçe serinliğinin masasıdır onlar. Çini döşeli mermer masaların varlığını yadsımıyorum; tek katlısı da var, iki katlısı da; cıgara içenlerin işine yarasa da, üstüne göstermelik birşey, diyelim ki bir çiçek saksısı konsa da, cam masalardan ayırmam onları, süs masası gibi geliyor onlar bana. Birkaç yerde tümüyle demirden masalara da rasladım ama, ısınamadım bir türlü. Demir sevmez değilim, gelgelelim masada tahtanın başka bir duruşu var; okşamak gelir insanın içinden, ele kola döşek, gereğince başa yastıktır tahta masa; demirse soğuk soğuk iter insanı. Esnek birtakım maddelerden de yapıyorlar şimdi masaları. Silinmeleri kolaysa da, ütü durmuyor üzerinde bunların, kayıveriyor. Bense, akağaçtan som masalar neyse ne, başka hiçbir masada örtüsüz yemek yiyemem. Hafif kireç kaymağından yeni çıkmış bir örtü kenarlardan sarkmadıkça kutsallığından pekçok şey yitirir sofralar. Siz benden iyi bilirsiniz, yemek deyip geçmeyelim, *nasıl* yediğimiz *ne* yediğimizden daha az önemli değildir. İnsanı hayvanın üstüne çıkaran en ilginç özellikler sofrayla ilgilidir.

Odysseus en güzel sözlerini yemek masaları için söylemiştir.

İşte masalar, ekmekle şarap bol,
Taze taze şarabı dağıtıcılar testiden
Herkesin kadehine boşaltıyor

sözleriyle kapıda konuklarını karşılar Odysseus. (Tam düşüremedim mi Türkçesini? *İlyada*'cılarımız bir de *Odysseus*'u çevirseler.) kurulu sofralar "gönlüne en yakın gelen şeydir" Odysseus'un. Benim de. Eskilerle anlaşamadığım bir nokta var ama bu konuda. Tek tek masalarda yer içermiş, ya da birkaç kişi bir masaya, birkaç kişi bir masaya dağılırlarmış.

Zevkler üzerinde tartışılmadığına göre, böylesi bir düzenden hoşlanmadığımı söyleyemem. Pekçok kalabalık olmadıktan sonra, şölenlerde tek bir masaya oturmak birleştirir insanı. Aynı masada yemek yiyen birbirine düşman olabilir mi? Yataklarını paylaşanları önce masalar yakınlaştırır. Yaşama ortamlarını düşünürsek, eskilere hak vermemezlik edemeyiz gene de. Sürüyle hizmet eden varmış o zaman, sonra uzanarak yerlermiş. Trimalchio'nun sarayı andıran evindeki *librea cena*'yı, o dillere destan açık sofrayı gözünüzün önüne getirin. Beleşçi Encolpius'un ağzından gerçekçi bir alay havasına bürüyerek Petronius'un anlattığına göre: bizim yeni zengin, varını yoğunu sereserpe gösterebilsin diye, herkese ayrı bir masa hazırlatmıştır. Özellikle akşam yemeklerinde Romalıların ne denli rahatına düşkün olduğunu bildiğinden, masaların önüne yumuşacık yastıklı birer döşek de serdirmiştir. Kulağı okşayan söylevler, gülüşler, oyunlar arasında, her elini çarptıkça Trimalchio kap kap yemekler getirilip gümüş tuzlukların altın tabakların yanına konur. Önce tavuskuşu yumurtasından ıstakozlara, renk renk peynirlerden tutun da ustaca pişirilmiş balıklara değin mezeler. Ardından, içi doldurulmuş tavuklar, bütün bütün kızartılmış kuzular. Daha sonra da bal gibi kavunlar, Trimalchio cakayla "Carpe" diye seslendikçe adı Carpos olan bir kölenin ortadan ikiye böldüğü kütür kütür karpuzlar, tepsi tepsi pastalar. Herbiri başka bir bağdan içkiler içkiler. Hep sorarım, size de sorayım: *Satiricon*'u okumadınız mı hâlâ?

Bizim *masa*'mız Latinlerin andıcı: Latincede "mensa" denir masaya. Genellikle "mensa" yemek masasıdır. Tektek yemekler de "mensa"dır Latinlere. Nitekim "mensa secunda" "ikinci masa", ilk yemeklerden sonra sofraya getirilen ikinci yemekler yani meyvalar, şaraplar, tatlılardır. Tapınaklardaki kutsal eşya yeri de "mensa"dır. İmparatorluk döneminde önüne gelen kolayca yağma edebilsin diye mi nedir, devlet hazinesine de, "halk sofrası" ilk anlamında "mensa publica" adını verirdi Latinler. "Mensa"nın kendisinden kala kala yüzyılımıza, bazı Avrupa ülkelerinde öğrencilerin bol bol haşlanmış patates ve lahana salamurası yediği hıncahınç Üniversite yemekhaneleri kaldı, akademik proletaryanın uğrağı. Kuzeyde okurken ben de allahın günü, "nereye gidiyorsun?" diye sorana "mensa'ya", "nereden geliyorsun?" diye sorana "mensa'dan" cevabını verirdim. Herkes kendi yemeğini kendi taşırdı masasına. Olacak şey değil ama, yemeğe başlamadan üç kez kalkıp oturmam gerekirdi. Önce masa tutar, sonra dolu bir tabağımı alıp gelir, ondan sonra da artık bira mı olur, ne olur bilmiyorum, içecek bir şey getirirdim.— 30'luk ayın 30 günü içki sayılmayan birşey içerdim, 31 çekiyorsa ay yemezdim de, içmezdim de.

Kokteyl denilen toplantıları (başka nedenleri de var ya) masasızlık yüzünden sevemiyorum en çok. Kırk yılda bir çağrılırım, o zaman da at-

latamazsam zararı yok. Oysa bir sürü insan, nerdeyse haftanın her günü, akşamleyin evinden önce kokteyle bir uğrar, Şöyle bir görünür ortada, selâm verir, selâm alır, el sıkar, elini sıktırır, işlerden politikadan konuşur, dedikodu yapar. Ama bize ne şimdi bütün bunlardan; kokteylin masasızlığına değinmek istiyordum. Herkes birşey içmek, birşey yemek için, bir oyana bir buyana seğirtir durur çoğun bu gibi toplantılarda. Gözucuyla, içki dolaştıranları, çerez gezdirenleri izlemekten usanır insan. Açıkgöz davranmayan ağzının pasıyla ayrılır, birşey koysa bile ağzına, asıl istediklerine erişemez ki. Masa yoktur çünkü kokteylerde. Tek tük raslansa bile, üstünde yemekler dizilen, sindire sindire yeyip içmek için oturulan masalar değildir ki bunlar. "Kokteylerde herşey tadımlıktır" diye karşılık verecek savunucular. Değil gibime geliyor. Olsa bile iştah açan öyle çok şey vardır ki oralarda: çeşit çeşit buzlu içkiler, küçük küçük ekmeklerin üstünden eleden renk renk bitkiler, etler, balıklar, tavuklar... Nerde yiyeceksin, nasıl yiyeceksin ama? Bazan da kendine bir tabak süslemeyi başarır insan; yazık ki, masası olmadığı için anlamaz ne yediğini. Boş bir iskemle bulup oturanlara iyi gözle bakılmaz ya, oturanın da tabağı dizlerinin üzerine koymaktan başka çıkar yolu yoktur. Dizden masa olur mu hiç? Özene bezene diktirilmiş nice pantalonlar, nice entariler bu çeşit toplantılardan anılar taşır.

Ne zaman yemek masalarından sözaçılsa İsanın son–akşam–yemeği gelir aklıma. Yedikleri içtikleri İsa ile çömezlerinin olsun. Bencileyin gizli kapaklı dinsel işlemleri kavrayamayan birine göre değil tamtakır sofrada kuru ekmekle bir yudum şarap. Bir de, "beni sen mi elevereceksin?" "seni ben mi elevereceğim?" diye üstü örtülü birtakım suçlamalar dönerse ortada kimde iştah kalır. Gene de bazı son–akşam–yemeklerinin hayranıyım ben,— ne canayakın masalar varmış meğer, öyle unutulmaz masalar çizmiş ki ressamlar. Yok İsaymış, yok son gecesiymiş, hepsi bahane. Asıl masayı kutlamak için fırçaya sarılmışlar. Leonardo'nun Milano'da Santa Maria della Grazia manastırında gördüğüm son–akşam–yağlıboyası, yüzlerde yoğunlaştırdığı ışınla bir dram yansıtma çabasına rağmen, göz okşayıcı uzun bir masa izlenimi bırakmıştır bende,— sevgiyle kesilip biçilmiş, hafifletilmiş ağır bir tahta, uzunluğu taşımak için de aralıkları titizce ölçülmüş altı tane çapraz ayak. Tiepolo'nun son–akşam–yemeğindeyse, bir kenara çekilmiş insanlar, pırıl pırıl örtüsüyle alımlı bir masa resmin tam ortasında. Masayı önemsemeyen az sayıdaki son–akşam–yemekleri sarmıyor beni. Nedir öyle Tintoretto'nunki, göksel bir hava vereceğim diye masayı unutmuş sanki. Elleri dert görmesin Brueghel'in. Bakmış ki son–akşam–yemeği de, babaevinden kaçan oğulun sofrası da kısıtlıyor insanı, basıp geçmiş dinsel konuları. Düğün sofralarının dalga dalga kargaşalığına bırakmış kendini Brueghel. Kalıbından içmeyi sevdiği hemencecik göze çarpan kadınları erkekleri dizmiş üstü koca koca tabak-

larla bezenmiş masaların etrafına. Tarlalardan ürünü dün kaldırmış bolluk taşan bir köyevinin taşlığına dizmiş masaları. Şarap taşımaya, sucuk taşımaya yetişemiyor kimse, gaydacılardan biri üflerken gaydasını öbürü atıştırıyor sofrada. Masaların altına da yıkılanlar var bu arada. Ne çıkar, olur şölenlerde böyle şeyler.

Durmadan yazmaz ya insan, yeyip içmenin de saatı zamanı var, diyeceksiniz. Kiminin canı oyun oynamak ister, kiminin konuşmak, söyleşmek. Tam ortasına dinlendirici bir ışık düşen yeşil çuhalı masaya buyurun öyleyse. Karıştırıp karıştırıp dağıtın kâğıtları sessizce. İyi bir el mi geldi, okşayın masayı; tersine mi döndü talih, fırlatın kâğıtları masanın üstüne; yolunda mı gidiyor işler, şaklatın maça kızlarını öyleyse. Satranca düşkünseniz, küçücük bir masanız olmadan keyfini çıkaramazsınız. Dama için de aynı masadan yararlanabilirsiniz. Özel tavla masası gerekli size tavladan hoşlanıyorsanız. Yok, ben bilardoyu severim, derseniz (nerde artık evinde bilardo masası bulunduran babayiğit), kentin kalabalık kahvelerinden birinde kavuşabilirsiniz ancak sevgilinize. Açıkhavada tenisi bütün oyunlara yeğ tutuyorsanız, bir de bazı ulusların masa–tenisi dediği pingpongu deneyin; top masanın kısrak sırtında zıpladıkça içinizde bir şeyin de sevinçten zıpladığını göreceksiniz.

Oyunla başınız hoş değilse, büyük bir olasılıkla, konuşma sporuna düşkün olduğunuzu söyleyebilirim. O zaman da masaların ne çekici, ne uyarıcı, ne esinleyici bir dost olduğundan uzun uzadıya söz etmeyeceğim. Masaya başbaşa ya da topluca konarak, birbirimizi masadan görerek sürdürdüğümüz görüşmelere doyum olmaz. Masa dilleri açar, sözlere parlaklık katar, en tatlı konuşmalar masa–konuşmalarıdır. Hazlitt'in gözünden kaçmamışki bu gerçek, okudukça okuyasım gelen denemelerini *Table–Talk* başlığı altında toplamış. Masaların sağladığı rahatlıktan belki de, masa toplantılarına kalan işler çıkmaza girer bazan. Nitekim günümüzde işleri yokuşa sürmek isteyenler, ne yapıp yapıp işlerin bir de özel kurullarda incelenmesini önerirler. Masa psikolojisini iyi kavramış kişilerdir böyleleri. Öneri benimsendi mi, masalara bayram artık. Her kurul üyesinin "konuyla ilgili bir anısı", "güçlüğü kestirmeden kesecek kısacık" bir "açıklaması", "gözden kaçacağını sanmıyorum ama bir de ben dikkati çekeyim" diyerek tanıtmaya giriştiği bir örnek vardır dağarcığında. "Sayın başkan" diye bir başladı mı Tüzük Kurulunun, Denetleme Kurulunun, Yardım Kurulunun üyesi konuşmaya, yetişebilirsen yetiş ardından: masa bu, söz sözü açar orda, konuyla hiç bağı olmayan anıların, ardı gelmeyen kısa açıklamaların, zaman ve uzaydaki koordinatları belirtilemeyen örneklerin çekiciliğinden zor kurtarır insan kendini.

Son yıllarda okulda radyoda özel bir değer kazanan açık oturumlar, masanın gelişen uygarlığımızdaki önemini doğrusu bir kez daha ortaya koy-

muştur. Hoş, her uygarlıkta kendine göre bir saygı görürdü masalar. Ortaçağ şövalyeleri yuvarlak masalarda toplanırlardı. Yuvarlak masa dedim de, başlangıcı heryerde bulunan dairenin demokrat geometrisi herşeyi eşitleyici yetkesine dayanarak, kimsenin kimseye üstünlük taslamasına gözyummaz yuvarlak masalar. Konuklarının düşüncelerini gerçekten hoşgörüp sayan her insanın, evine tezelden bir yuvarlak masa almasını salık veririm[1].

Bugünün neresine bakarsak bakalım, geçmişin hangi çağına dönersek dönelim, insan çevresinin onsuz–olunmaz bir kurucusudur masa. Platon masa *idea*'sını deşmediyse, böylesine bir *idea*'nın görkemliği karşısında iyilik güzellik ve doğruluk *idea*'larının gölgede kalmasından ürktüğü içindir belki. Beatric'e Cennette, güttüğü Dante'ye herbiri bir tahtı andıran masaları övmüyor diye şaşarım. Burckhardt'ın *İtalya'da Renaissance Kültürü*'ne "Masaların Yeniden Doğuşu" başlıklı gür bir bölüm ne güzel yakışırdı. Yerinden kolay kolay oynatılamayan, gözüpek ve yalın, aldırışsız ve amaçlı masaların, zorba saraylarındaki, condotieri villalarındaki, kardinal köşklerindeki *virtü*'sunu Burckhard'tan dinlemek isterdim. Koca Montaigne de, ne yazık ki, "Des Tables" diye bir deneme bırakmamış bize. Masaların denemesini o yazmış olsaydı, elime kalemi alır mıydım hiç ben? Ataç'ımızsa, öyle az deneme yazdı ki, tektek eleştirilerden başını alamıyordu, masadan başka şeyler vardı Ataç'ın gündeminde.

Duralım mı azıcık? Haklısınız: masalar da dinlenecek. Kalkmak zamanı geldi öyleyse masadan. Dışarı çıkıp gezinelim hadi. Kıvrım kıvrım bir patikanın tırmandığı üstü düzlek bir tepe var bizim evin arkalarında. Bir güzel görünüyor ki deniz ordan. Gelin oraya çıkalım sizinle. O tepenin adı ne mi? Sözü değiştirmek amacıyla sorduğunuzu anladım: Anadolunun birçok adsız yükseltileri gibi Masadağı diyor halk oraya.

1) Çeşit çeşit masaların sözünü etmeme rağmen ameliyat masalarına hâlâ sıra gelmediği için gocunan okurlarımdan özür dilerim. Tanrı kimseyi düşürmesin, o masaların ne cana can katan birer kurtarıcı olduğunu bilmeyenimiz yoktur, Ne var ki ben, irkiltici çağrışmalarla kimseyi üzmek istemiyorum burda. Masalarla bir kat daha güzelleşen yeryüzünden ayrılmadan önce, eş –dostun bizi son bir kez boyluboyunca yapayalnız uzanmış gördüğü bir yer var ya, servili avlulardaki bir taş masa var ya hani (dini bütün okurlarımdan rica ediyorum), o masayı unutalım burda.

YENİ İMLÂ KILAVUZU

2. basımı mart içinde
ÇIKIYOR

CEYHUN ATUF KANSU

AĞAÇ ALTI GEMİSİ

Gidiyorduk ceviz tabutlarla böceklere
Temmuz göğünde yeşil yaprak küreklerle
Toprak altı kentine karıncaların gezindiği
Rıhtım boyunda, bir deniz bitiminde.

İkindi güneşi yelken açmış ve en güzel
Ellerimiz, ceviz kabuğu kokuyor
Gidiyorduk, üzünçleri iki taş arasında ezerek
Toprağın derin yurduna gelmemesiye.

Ne maviydi dallar arasından gök,
– Gemiye binmeden, yola çıkmadan önce–
Oydu tek penceremiz, tek umudumuz
Bir su şırıltısıyla girerdi türkümüze.

Mavi giysi kıl kanat su böcekleri
Üvez ağaçlarının altında çocuk adı çiçeklerle
Aslan dişleri ve beyaz kır karanfilleri
Akşam güneşinin tasında döğülmüştü yaz kokusu.

Uzuyordu gölgesi günün, ağaç altı gemisine
Tek insancıl karaya: toprağa
Yaşlı bağ kütüklerine, dut ağacına
Kaplumbağa evlerine ve olmuş sarı armutlara.

Ve çağırdı kaptan, ağaç altından
Yaşanmış günlerimizle, yaşanacak
Kızaran vişne günlerimizi, yaz güneşinde
Kuşlara bırakıp gitmeliydik, ivedi.

Güneşten yanmış çocuk, o biz miydik,
Ağaçlardaki türkücü, o biz miydik?
Dizlerimizi yırtan sarı diken
Ve ayaklarımızda ot kılçıkları, öyle gittik.

Kanımızdaki tutku boşalıyordu habire
Hani vardı bir Hatice çiçek bozuğu çingene
Gözleri hiç bozulmamış kara üzüm bağı
Ve dökerek gidiyorduk, o ilkel şarabı.

Adımızı yediler ilkönce, tayfalar
Böcek sofrasında, güneşli güvertede
Sonra yavaş yavaş battık düşlerimizle
Bir deniz altı gibi, soluyarak yaz gecesini.

Sallana sallana ve ellerimiz ceviz yapraklarında
Tutunarak gök direğine temmuzun
Ayrılmak istemiyorduk, kır en güzel vaktindeydi,
Ve açılmışken öpülesi ağzı yazın

Bir gidiyorduk gemisinde ölümün.

YENİ İMLÂ KILAVUZUNUN İKİNCİ BASKISI

Türk Dil Kurumunca geçen yıl yayımlanmış olan Yeni İmlâ Kılavuzu, yedi sekiz ay içinde tükendiğinden ikinci kez bastırılmıştır. Şu günlerde yayımlanacaktır. Bu satırları, birinci baskı ile ikinci baskı arasında bulunan iki farkı belirtmek için yazıyorum:

1.

Birinci baskının XI. sayfasındaki 1) sayılı kuralın son fıkrasına göre:

Ünlü ile biten kelimeler, ister yalın, ister iyelik halinde olsun, sonlarına "ile" eklendiği zaman ünlü uyumu kuralına bağlı kalarak gövdelerinin biçimini korurlar. Böylece gövdenin son ünlüsü kalın ise, ek "-yla," ince ise "-yle" olur: *Arabayla, arabasıyla, örtüyle, örtüsüyle...* gibi.

Bu kuralın, son ünlüsü kalın olan kelimelerle ilgili parçası tepkilere yol açmıştır. "Kuralın bu parçasına göre *dolayısıyla, amacıyla, adıyla, yoluyla, hakkıyla, şartıyla...* söyleyişleri kabul edilmiş bulunmaktadır. Oysa, çoğunluk böyle söylemiyor." denilmiştir.

Bu uyarmalar üzerine bir anket açılmış, alınan cevaplar, tepkilerin haklı olduğunu ortaya koymuştur. Bundan dolayı İmlâ Kılavuzunun birinci baskısındaki bu fıkra, ikinci baskı ile şu biçimde değiştirilmiştir:

Sonunda üçüncü şahıs iyelik eki bulunan kelimelere "ile" eklendiği zaman, bu kelime daima "-yle" biçimini alır: *Arabasıyle, kitabıyle, ordusuyle, yoluyle, bahçesiyle, kalemiyle, çizgisiyle, sahibiyle, örtüsüyle, gözüyle...* gibi.

2.

Birinci baskının XV. sayfasındaki 13) sayılı kuralda şöyle denilmekte idi:

Batı'dan alınmış kelimelerdeki ince "l"yi belirtmek için bu harften sonra gelen "a" üzerine işaret konulmamıştır. Çünkü bunlardaki "a", asıllarında da kısa ve işaretsizdir. Yani yukarıdaki örneklerle bunlara benzeyen kelimeler artık *lastik klasik, plan, Latin, flama...* **imlasıyle yazılacaktır.**

Bu kural, ikinci baskıda üç fıkra olarak yeniden düzenlenmiş, şu biçimi almıştır:

a) Batı'dan alınmış kelimelerdeki ince "l"yi belirtmek için bu harften sonra gelen "a" üzerine işaret konulmaz. Çünkü bunlardaki "a", asıllarında da kısa ve işaretsizdir. Yani yukarıdaki örneklerle bunlara benzeyen kelimeler artık *lastik, klasik, plan, Latin, flama...* **imlâsıyle yazılacaktır.**

b) Arapça ve Farsça'dan alınmış kelimelerde "l" ince ve "a" uzun ise düzeltme işareti konulur: *Lâzım, selâmet, lâle, alâyiş...* **gibi.**

c) Arapçadan alınmış kelimelerde "l" ince söylense dahi "a" uzun değilse düzeltme işareti konulmaz: *Latif, telakki, telaffuz, mütalaa...* **gibi.**

İkinci baskıdaki değişiklik, b) ve c) fıkrasıyle belirtilmiştir. a) fıkrasında değişiklik yoktur.

"DEMEK" ve "YEMEK"in ÇEKİMLERİ

Yeni İmlâ Kılavuzunun gerek birinci, gerekse ikinci baskısındaki bir kurala göre kökü, gövdesi ünlü ile biten "beklemek" gibi kelimeler çekime girince, *bekliyecek, bekliyen, bekliyerek, bekliyelim* imlâsıyle değil; *bekleyecek, bekleyen, bekleyerek, bekleyelim* imlâsıyle yazılır. Ancak, Kılavuz'un kelime dizininde, kimi şekil, ya da çekimleri bu kurala aykırı iki kelime vardır. Bunlar "demek" ve "yemek"tir. Yukarıdaki kurala aykırı olan şekil ve çekimlerinin imlâları da şöyledir: *Diyecek, diyen, diyerek, diyelim, diye, diyiniz*; *yiyecek, yiyen, yiyerek, yiyelim, yiye, yiyiniz.*

Bu kelimeler kural dışı olarak böyle yazılacaktır.

Ö.A.A.

ÖMER ASIM AKSOY'un RİCASI

ATASÖZLERİ ve DEYİMLER adlı eserimde bulunan 5700 atasözü ve deyimin eksiklerini tamamlamak için değerli okuyucularımın yardımlarını bekliyorum. Hatırlarına gelen gerçek atasözlerinden ve deyimlerden bu kitaba geçmemiş olanları benim adıma, Türk Dil Kurumuna göndermelerini diler, şimdiden teşekkürlerimi sunarım.

FOLKLOR:

Midas'ın Kulakları Nerede?

CAHİT ÖZTELLİ

Biz, kendini tanımayan büyük bir ulusun çocuklarıyız. Büyük uygarlıkların kurucusu olan Türk ulusu dünyanın dört bucağına yayılırken tarihin derinliklerine dayanan kendi varlığından çok şeyler verdi. Ama, bunu kendimiz ortaya çıkaracağımız yerde hep yabancıların bilim sevgisi ile buldukları gerçekleri bekliyoruz. Sonra da kendimizi başkalarından bir parçacık öğrenince şaşıp kalıyoruz. Okumuyoruz, araştırmıyoruz. Kendimize, tarihimize, sanatımıza sahip çıkmıyoruz. Kendimizi batı dünyasına tanıtmaya da çalışmıyoruz. Bunun sonunda da eski Yunan uygarlığı ile hiç bir ilgisi bulunmayan arsız Yunanlı, güzelim Karagöz'ümüze sahip çıkıp, kendi malı imiş gibi dış ülkelerde propaganda yapıyor. Sonra kızıp duruyoruz. Bu sonuç normaldir. Suç bizimdir. Bu durum sürüp giderse, daha pek çok şeylerimizi bu soysuzlara kaptırırsak şaşmamalıyız.

Neden böyle oluyor, diye üzülenlere verilecek karşılık çok kısa ve serttir. Daha üniversitelerimiz kendini bulma, araştırma düzeyine, bilincine erişmemiştir. Bir folklor kürsüsü, bir enstitüsü bile yoktur. Bütün dünya üniversitelerinde, folklor enstitülerinde Türk folkloru incelenirken, araştırılırken biz uyuyoruz. Bu konuda Devlet Babayı da uyaran yok. İşin acı yanı, yarın çok geç kalmış olacağız. Köylere dek giden eğitim ve öğretim, yeni teknik her şeyi silip süpürmektedir. Gelenekler, görenekler hızla unutulmakta ya da değişmektedir. Eski, soylu güzel geleneklerimizin yerini Batıdan gelen ve bizim olmayan yozlaşmış, Türk karakterine uymayan abur cuburlar almaktadır.

Şu söylediklerimize bir tanık bulmak gerekirse, yepyeni bir örnek verebiliriz. Ve bir iddia ortaya atabiliriz. O da şudur: Eski klasik çağın mitolojisinin beşiği Türkistan'dır, Anadolu'dur. Son yıllarda yan tutmayan Batılı bilginler bu gerçeği görmeye başladı. Ama, biz hâlâ uyuyoruz. Batı hayranlığı içinde yüzüyoruz.

Şimdi, şu kısa uyarmadan, daha doğrusu iç dökmeden sonra örneğimizi verelim.

Tiyatrolarımızda 1960 yılında, görenlerin pek beğendikleri bir oyun sahneye kondu. Adı *Midas'ın Kulakları* idi. Yazarı da genç Türk sanatçısı Güngör Dilmen. Konusu daha aşağıda görüleceği için, kaynağın mitolojisini görmek daha doğru olur.

Pan ile Apollo'nun musiki musabakası Anadolu'da Bozdağ'da (Tmolus dağı) vaki oldu. Hakemler Kıral Midas ile dağ tanrısı Tmolus idi. Tmolus, dağın hâkim yerine oturdu ve iyice işitebilmek için kulaklarını parmağiyle orman ağaçlarından temizledi. İşaret verilince Pan yedi düdüklü Sirinks'e üfledi, bütün ağaçlar ve dağ hayvanları hayran hayran dinlediler. Ondan sonra Tmolus dağı, başını güneş tanrısı Apollo'ya eğdi, ağaçlar da onunla beraber eğildiler. Apollo alnı Parnas dağının defne yapraklariyle çelenkleşmiş olarak yavaş yavaş ayağa kalktı. Tira alı ile boyanmış olan harmaniyesi yerleri süpürdü. Sol elinde lirini tutuyordu; sağ eliyle tellere dokundu. Tmolus musikiyle kendinden geçkin, zaferi Apolo'ya verdi. Bu hükme Kıral Midas itiraz etti. Apollo bu kadar duygusuz kulakların insan kulağı şeklini muhafaza etmesine müsaade etmeyerek onları eşek kulağına çevirdi. Tüylenip uzayan kulaklar köklerinden oynuyor, dikiliyor, sağa sola dönüyor, başının üzerinde biribirine şak şak diye vuruyorlardı.

Kulakları görünmesin diye Kıral Midas geniş ve yüksek bir taç yaptırıp kulaklarını içine sakladı, ne var ki, saçları uzadığı için bir berber çağırmak zorunda kaldı; ve kulaklarının eşek kulağı olduğunu kimseye söylememesini tenbih etti. Bu sır berbere ağır geldiği için ıssız bir yerde bir taşı kaldırıp, deliğine "Kıral Midas'ın eşek kulakları var" diye fısıldadı ve gene taşı örttü. Oradan büyüyen bir kamış, kuruyunca rüzgâr da, "Kıral Midas'ın eşek kulakları var" diye herkese ilân etti. (bkz. Halikarnas Balıkçısı, *Anadolu Efsaneleri*, Yeditepe Yayınları).

Midas, efsaneye göre bir Frigya kıralıdır. Ankara yakınlarındaki Gordium başkentinden ülkesini yönetmiştir. Bu Frig efsanesi daha sonra Anadolu mitolojisini kendinde toplayan eski Yunan mitolojisi aracılığı ile günümüze kadar gelmiştir.

Bir yandan bu efsane Orta Asya'da daha doğrusu Türk dünyasında yaygındır. On ikinci yüzyılda Nizâmî, *İkbal-name* adlı eserinde şu hikâyeyi anlatıyor:

Biri bana İskender'in büyük iki kulağı olduğunu, onu gizlemek için zırhtan bir örtü kullandığını, onu hazine gibi sakladığını söyledi. İskender'in başını traş eden köleden başka bu haber kimsenin kulağına gitmedi.

Günün birinde berber öldü. Yerine başka bir usta berber geldi. İskender berbere: "Bu sırrı kimseye söyleme, eğer birinin kulağına gittiğini işitirsem seni öldürürüm" diye tenbih etti. Berber bu sırrı kimseye açmayarak kalbinde sakladı. Fakat bu sır saklamadan dertlendi. Bir gün sıkıntısını gidermek için çöle gitti. Orada gördüğü bir kuyuya başını uzatarak: "Şahın kulakları uzundur" diye seslendi. Böylece gönlü ferahlayıp evine döndü. Bir zaman sonra kuyudan bir kamış bitip

boylandı. Oradan geçen bir çoban bu kamıştan keserek bir kaval yaptı. Kavalı ağzına alınca sır dile geldi.

Bir gün İskender çölden geçerken gördü ki, bir çoban elindeki kavalla: "İskender'in iki kulağı uzundur" diye bağırıp duruyor. Çobanı çağırıp işin aslını sordu. Çoban, kuyudaki kamışı keserek kaval yaptığını, içinden bu sesin çıktığını, başka bir şey bilmediğini söyledi. İskender saraya dönünce berberi çağırıp sordu: "Eğer kılıçtan kurtulmak istiyorsan doğru söyle" diye emretti. Berber yemin ederek durumu anlattı. İskender berberin doğru söyleyip söylemediğini anlamak için kamıştan bir dal kestirip bir kaval yaptırdı. Kavaldan o sesin çıktığını duyunca anladı ki, dünyada hiç bir sır gizli kalmaz. Berberi bağışladı. (bkz. Agâh Sırrı Levend, *Ali Şir Nevaî*, 1. cilt s. 166. Türk Dil Kurumu Yayını, 1965).

Demek ki, on ikinci yüzyılda bu efsane Orta Asya'da halk arasında bilinmektedir. Şurası da unutulmamalıdır ki, kitaba geçişinden çok önceleri de bilinmektedir. Yalnız bunun İskender'e maledilmesi, halk arasında zaman aşımı ile birçok benzerleri bulunan bir yakıştırmadır. Nitekim aynı yerlerde daha sonra tesbit edilen bu efsanede artık İskender'in adı yoktur. Üstelik daha ilkel, daha mitolojik havaya uygundur. Efsanenin bu şeklini, orta Asya'ya yaptığı anlaşılan gezi sonunda kitabını çıkaran bir Batılıdan dinliyelim:

Bazılarına göre Kâşgar'ın kuzeyinde bulunan ve dolaylarında büyük bir savaş olduğuna inanılan Issık Gölü üzerine, bu adla anılan bir efsaneyi Kırgızlar şöyle anlatıyor:

Bugün Issık Gölünün olduğu yerde vaktiyle bir kent varmış. Bir tufan burada yaşayan herkesi boğmuş ve kentin yerine bu göl kurulmuş. Gölün kuruluşu şöyle olmuş: Bu kentte hiç çocuğu olmayan bir han yaşarmış. Bir çocuğu olması için Tanrı'ya çok yakarmış. Sonunda yakarışı karşılık bulmuş, bir çocuğu olmuş. Yeni Bey adını koydukları çocuk, belki annesinin işlediği bir kusurdan olacak, eşek kulaklarıyla doğmuş. Babasının ölümüne kadar bu kulaklar herkesin gözünden gizlenebilmiş. Kendisi tahta geçince, kendisini tıraş eden berberleri bir bir öldürmüş. Yeni Bey'e kimin berber olacağı bir dert olmuş. Bu iş akıllı bir delikanlının üzerine düşmüş. Yeni Bey'in bu genç öyle hoşuna gitmiş ki, onun kanını bağışlamış, gizini (sırrını) *saklayacağına bağlılık andı verdikten sonra Han onu yanında berber olarak alakoymuş. Sonra da onu kendine başbakan yapmış. Yıllar geçmiş. Birgün avda berberin doğanı Han'ın doğanını geçmiş. Bunun üzerine kendini tutamayıp düşüncesiz bir coşkuyla "Benim doğanım, eşek kulaklı Yeni Bey'in doğanından daha iyi" diye bağırıvermiş. Yaptığı yanlışlığı hemen anlamış, ama iş işten geçmiş. Ölümden kurtulmak için dağa kaçmış. Arada bir gizlice geceleri kente gelirmiş. Gene bu gelişlerinden birinde kentin ortasındaki kuyuya Han'ın zalimliğini ve onun boyunduruğunda yaşayan bozuk düzen halkı cezalandırması için Tanrı'ya yakarmış. Gök onun bu yakarışını duymuş, kuyudaki su birden öyle taşmış ki, sonunda bütün kenti su basmış ve kentin yerine bugünkü Issık Gölü olmuş.* (*Eugene Schuyler, Turkestan*, New

York 1877, II. s. 129; Metin And, *Kıral Midas'ın Kulakları Orta Asya'da*, Türk Folklor Araştırmaları, sayı 148'den alarak).

Görülüyor ki, asıl tema olan "kulak ve sırrı saklayamama" kaybolmuyor, buna karşılık çerçeve değişiyor. Anlaşılıyor ki, en az bin yıldan beri bu efsane Türklük dünyasında biliniyor. Bize göre, Frigya kıralı Midas efsanesinin kaynağı Orta Asya'dır. Frigya'ya bu efsane Etilerden geçmiştir. Bilindiği gibi Eti kültürü daha sonraki uluslara ve Yunan adalarına geçmiş ve gelişmiştir. Etilerin ise daha doğudan, Orta Asya'dan geldiği artık bir gerçektir.

Şimdi bir de Anadolu'da efsanenin yaşayıp yaşamadığına bakalım. Evet, bugün de bu efsane Anadolu'da yaşamaktadır. Bunu da son günlerde tesbit etmiş bulunuyoruz. Bizim tesbitimiz Tokat iline bağlı Zile ilçesinde olmuştur. Kısaca şöyle: "Bir padişah varmış. İşlediği bir suçtan dolayı Tanrı onun başında iki boynuz çıkartmış. Bunları saçları ile örtermiş ama, arasıra tıraş olmak istermiş. Berberi bu sırrı uzun süre saklamış. Bir gün dayanamamış, kırda bir kör kuyuya bunu bağırmış. Orada çıkan kamışlar ve çalılar, ağaçlar durmadan "Padişahın boynuzları var" diye yel estikçe bağırıyorlar. Bu olayı padişah duyuyor. Berberi çağırtıyor. Berber bu sırrı saklayamadığını ve bir kör kuyuya söyleyerek azaptan kurtulduğunu anlatıyor. Böylece anlaşılıyor ki sır saklamak insanoğlu için elden gelmiyor."

Zile'de tesbit etmiş olmamızla birlikte inanıyoruz ki, yalnız orada değil, yurdun daha birçok yerlerinde de bilinmektedir. Böyle, insan karakterini ortaya koyan güzel bir hikâye yalnız dar bir çevrede kapanıp kalamaz, yayılır. Aslında bu hikâye Zile'de çıkmış olamaz. İlk kaynağı olan Orta Asya'dan gelmiştir Anadolu'ya. Çok önceleri Etilerle gelmiş ve yaşamakta devam etmiş de olabileceği gibi, daha çok sonraki göçlerle gelmiş olması akla daha yatkındır.

Metin And diyor ki: "Böyle bir efsaneyi duyunca insan hemen kendi kendine sormadan edemiyor: Midas'ın kulakları efsanesi Anadolu'dan Asya'ya mı, yoksa Asya'dan Anadolu'ya mı gitmiş diye. Oysa biraz deşilince görülür ki bu efsanenin değişik çeşitlerini yeryüzünün pek çok köşesinde bulunuyoruz. Fas'da, Hindistan'da ve Avrupa'nın çeşitli yerlerinde. Gerçek odur ki, ilkel inançların çoğu bazen biribirlerini etkilemeden de, bir yerden bir yere taşınmadan da birbirlerine benzeyebilir. Bu olay bize önemli bir ışık tutabilir, bir öğrenek olabilir: Türk uygarlığını İslâmcı, Orta Asyacı, Anadolucu gibi yaftalar altında tek gözle değil, fakat genel insanlık tarihi içindeki yerine daha geniş bir anlayışla oturtmaya çalışmalıyız." (bkz. Türk Folklor Araştırmaları, sayı 148).

Metin And doğru söylüyor ama, araştırmaları daha derinleştirip dağılış yerlerine uygarlığın hangi yollarla geldiği, etkilendiği başka uygar-

ERDOĞAN ALKAN

SESSİZLİK

Halil Uysal'a

En umulmadık anda kapadı
Işığın kilidini anahtar
Uzattı elini dokunamadı
Odasında yalnız gölgeler var.

Daha karanlığa alışamadı
Elleri boyna boşluğu yoklar
Artık "gitti" oldu onun adı
Nasıl gitti ne bilsin çocuklar.

Konuşmak istedi konuşamadı
Dil şaşkınlaştı.. yürek yavaşlar
Söz dudağında asılı kaldı
Ağzının kıyısında baykuşlar..

Ve eylem bitti.. sessizlik başlar.

---

lıklar ve tarihî göç yolları üzerinde durunca, bu gibi pek yaygın nitelik taşıyan problemleri çözmek hiç olmazsa bir dereceye kadar mümkün olur. Biz o inançtayız ki, pek çok efsane Asya'dan Batı'ya göç yollarıyla gelmiştir. Bunu bize tarih gösteriyor. Bir kere gerçek uygarlık Doğu'da Batı'dan çok önce başlamıştır. Sonra başlayan göçlerle Batı'ya taşınmıştır. Örneğin Homer'deki Ülis'in dönüşündeki Tepegöz'ün Orta Asya göçleriyle Balkanlara geldiğini Batılı bilginler kabul etmişlerdir.

Bu bakımdan Midas'ın kulakları efsanesinin de Doğu malı olduğunu yukarıda gösterdiğimiz örnekler karşısında ileri sürmek istiyoruz. Yalnız batılı eserlere dayanırsak her şeyi eski klasik çağa götürmekten kendimizi alamayız. Bunun için Batı kadar Doğu'yu da elden bırakmamalıyız. Şimdiye kadar pek dikkati çekmeyen bu yön, yeni yeni ele alınıyor. Bunu sürdürmek daha çok Türk bilgin ve araştırıcılarına düşüyor.

Aiskhylos'da Yunan Aydınlanma Çağının Etkileri

SELÂHATTİN KÜÇÜK

Atina'da yetişen üç büyük tragedya yazarından (Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'den) en eskisi olan Aiskhylos m.ö. 525 sıralarında Eulesis'-de doğdu, m.ö. 457 sıralarında öldü. Greklerin Pers kırallarına karşı savaş-tıkları çağda, Maraton savaşında Aiskhylos otuz beş yaşındaydı (m.ö.490). Persler (m.ö. 480) denizde Salamin'de ve karada Platea'da kesin yenilgiye uğradıklarında (m.ö. 479) kırk beş ya da kırk altı yaşındaydı. Uzun ömrünün ikinci yarısında, Atina'nın parlak çağını ve Klistenes'in reformundan (m. ö. 507) sonra gittikçe demokratlaşan bir yönetimin yerleştiğini gördü. Aiskhylos, Perikles yönetiminde en yüksek noktasına erişen demokrasinin (m.ö. 444–428) başlamak üzere olduğu sıralarda öldü.

Bu tarihler Aiskhylos'un durumunu belirtmek bakımından önemlidir-ler. Aiskhylos Atina'nın yükselme günlerine yetişmiş, yurdunun büyük yıkımlardan sonra nasıl kurtarıldığını görmüş, Atina'nın öteki Yunan siteleri arasında sivrilişini izlemiş, coşkulu yıllarını yaşamıştır.

Aiskhylos bir eupatrides yani aristokrattır. Doğduğu kasaba olan Eulesis, Atina yakınlarında büyük din çevrelerinden biriydi. Çocuklu-ğunda aldığı ilk eğitimin bu kasabanın dinsel etkileri altında kaldığı sanılır. Sonra siyasal olaylar bu dinsel etkileri daha da güçlendirmiştir.

Bütün antik aristokrasilerde olduğu gibi Atinalı eupatrideslerin de toplumsal ve dinsel birtakım ayrıcalıkları vardı: Yargıçlar kuruluna kolaylıkla girebilmek, halk dinini uygulamak, büyük ailelerde kalıt yoluy-la geçen rahiplik gibi.

Reformcular zamanla bunların toplumsal yetkilerini ellerinden aldılar, yalnız dinsel görev ve yetkilerini bıraktılar. Aristokrasi, büyük bir direnme göstermeden, yavaşça, tüzeye dayanan yeni bir yönetim bi-çimini benimsedi. Geleneklere çok bağlı olan aristokrasi, Yunan bağım-sızlığının tehlikede bulunduğu o sıralarda, iç uğraşılara girişmek istemedi ve dinsel alanda güç kazanmak fırsatını kaçırmadı; akıllı davranarak anladı ki, kendisinin daha uzun süre Yunan sitesinin Tanrıları adına sözü olacaktır. Aiskhylos'un tiyatro yapıtlarında aristokrasi dile gelmiştir.

Aiskhylos'un yetmiş tragedya yazdığı söylenir. Bugün elimizde bunların ancak yedisi bulunuyor. *Yalvaran Kızlar* dışında bunların hepsi de yazarın olgunluk çağına rastlar. Aiskhylos'un söz konusu tragedyaları şunlardır: *Yalvaran Kızlar*, *Persler* (m. ö. 472), *Teb Önünde Yedi Komutan* (m. ö. 467), *Zincire Vurulmuş Prometheus*, *Agamemnon*, *Khoephoros*, *Eumenides*..

Aiskhylos'un sanatı Helen efsaneleri içine kök salmıştır. Yalnız *Persler*'in konusu o günlerin olaylarından alınmıştır ve Salamin utkusundan sekiz yıl sonra oynanmıştır. "Trilogia" denen üçlüler dışında bağımsız bir yapıttır. Bu yüzden *Persler* özellik taşır. Öbür altı tragedyasında yazar ortaya yeni bir konu koymuş değildir. Ancak, sanatının gücü ile Site'nin eski ve kutsal varlığı olan Tanrılara yeni bir düzen vermekte ve bu yolda tanrıbilime değgin (teolojik) bir tüze düzenini ortaya koymaktadır. Tanrılar önde gelir. Bütün kahramanlar, kişiler Tanrısal gücün elinde oyuncaktırlar. Onun tragedyaları bir hak sorunu üzerine kurulmuştur. İnsanlar haklarını elde etmeyi bilmezler, boyuna haklarına düşenden çoğunu isterler, böylece hak başka yere göç eder. Bunun önüne geçmek için Aiskhylos erdemli ve ölçülü olmayı öğütler. Konuya gelince... İnsanı Tanrıların karşısına koyan her olay ona konu olmaya yeter.

Aiskhylos'un dünya görüşünü yansıtan en güçlü yapıtı *Oresteia*'dır. Oresteia üçlüsü Aiskhylos'un üç tragedyasını bir araya getirir: "Agamemnon", "Khoephoros", "Eumenides". Bu üç tragedya bugün elimizdedir ve konuyu başından sonuna değin izleyebiliriz.

Konu Yunan efsanelerinden alınmıştır. On yıl süren bir kuşatmadan sonra Troia düşer. Yengi kazanan Yunan ordusu komutanı Agamemnon, yurduna döner. Karısı Klytaimestra, hısımı Aigisthos'u sevmektedir. Klytaimestra, Agamemnon'dan kurtulmak için onu Argos'taki sarayında öldürür. Bu kıyanın işlenmesine öç alma, kıskançlık gibi duygular da karışır. Çünkü Agamemnon, kızı Iphigeneia'yı Tanrılara kurban etmiştir. (İsparta kıralı Menelaos'un kardeşi, Miken ve Argos kıralı olan Agamemnon, Troia'yı kuşatan Yunan ordusunun komutanıydı. Yola çıktığı sırada yel esmediğinden Yunan donanması Olis limanında kalmıştı. Bunun üzerine Agamemnon, kızı İphigeneia'yı Tanrılara kurban etmiş ve ancak öylece yürütebilmişti donanmasını.) Troia'dan dönerken de Troia kıralı Priamos'un kızı genç Kassandra'yı yanında getirmişti. Agamemnon'un karısı Klytaimestra onu da öldürür.

Agamemnon'un karısınca öldürülmesi birinci tragedyanın konusudur. İkinci tragedyada Agamemnon'un oğlu Orestes ile kızı Elektra, birlikte, babalarının öcünü alırlar: Orestes annesini ve annesinin sevgilisi Aigishos'u öldürür. Üçüncü tragedyada Orestes'i Erinys'ler kovalar. (Erinys'ler Romalıların Furi adını verdikleri Tanrıçalardır. Ödevleri suç işleyen insan-

ları cezalandırmaktır.) Tanrıça Athena'nın başkanlık ettiği mahkeme ana katili Orestes'i bağışlar. Athena, Erinys'leri yatıştırır. Bu yüzden Atina'da artık Erinys'lere Eumenides (iyilik besleyenler) adı ile tapınılır.

Aiskhylos'un tragedyaları bize, Site'ye yabancı ya da karşıt bir kişinin düşünülerini değil daha çok Site'nin yerlisi olan ve Atina ile birlikte düşünen bir kişinin düşünülerini açıklıyor. Aiskhylos, çağının kaygılarını, sevinçlerini, kuşkularını ve inançlarını parlak bir biçimde ortaya koyar. Ozan gerçekten Site'nin sesidir.

Site'yi saran kaygılar nelerdi? Med savaşlarından çıkan Atinalılar insan yazgısı sorununu düşünmeğe başladılar. Bu kadar köylülük nasıl olabiliyor? Bunların yer aldığı Dünyayı kimler güdüyor? İnsanüstü sonsuz güçler olmalı, ama bunlar hangileridir? Kör, eğilmez güçler mi yoksa tüzeyi yerine getiren acımasız güçler mi? Her an, ölümsüz olanların önceden kestirilemeyen kızgınlığından sakınan bir korku içinde mi olmalıyız? Hiç bir zaman ödenemeyen suçların, öncesiz kargışların yükü altında mı inlemek gerekiyor?

Bu sorunların karşısında akınlara uğrayan, acılar içinde savaşan, varlığını yeniden kuran Atinalılar, yazgıya boyun eğmiyor ama Tanrılara karşı gelmeyi de dinsizlik sayıyorlar. Bu çıkmazdan nasıl kurtulmalı? Başkaldırmayı Tanrısal saymakla:

Grek Tanrıları çok zaman birbirleriyle savaşırlar. Homeros'un şiirlerinde Ares Grekleri korur, Aphrodit de Troialıları. Poseidon, sönmek bilmez bir kinle, Athena'yı destekleyen Ulysse'i kovalar.

Yunan filozafları, Hıristiyan "Polemist"lerden önce, Tanrı kavramını bayağılaştıran efsanelerle alay ederek küçümsemişlerdir. m.ö. VI. yüzyılın Grek'i bu konularda daha az ciddidir. O, Tanrıların bu savaşlarında doğa göçlerinin bir çarpışmasını, belki de daha az belirli olarak kendi öz benliği içindeki anlaşmazlıkları görüyordu. Çok ince dinsel duygular altında kendileri için günah saydıklarını, Tanrılara karşı duyulan kaygıyı, saygısızlığı getirip o Tanrıların davranışlarına bağlıyor, kendi düşündüklerini Tanrıların ağzından duymak istiyorlardı. Zeus'a başkaldıran Titanlar neyi anlatıyor? Önceleri, deprem, sel, yanardağ fışkırmaları gibi doğal kötülükler biçiminde ortaya çıkan bu başkaldırmalar Zeus'un utkusu ile barışa kavuşmuş doğanın uyumlu bir düzenine varıyor. Ancak bu başkaldırmada sonsuz, sınırsız, şaşmaz bir katılıkla kullanılan Tanrı güçlerine karşı usun bir kalkınması görülür.

Prometheus'un Zeus'a karşı koyuşu bunu anlatır. Yeni utkusu ile sarhoş olan Zeus'un baskısına karşı koyan, iyiliksever bir gücü canlandırır Prometheus. İnsanların hayvanlar gibi yaşamasını isteyen Olymposlu Tanrıya başkaldırarak ateşi çaldığı, bütün insanlara dağıttığı, sanatları

öğrettiği için onu Kratos kayalara çivilemiş, ciğerini atmacaya yedirtmiştir.

Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* dramı acımasız Tanrıya karşı bir dizi başkaldırmalardan başka bir şey değil. Ölümsüzlere karşı bu savaşmalar, ağır töre sorunları karşısında insan inancının sarsılmalarını anlatır. Bunlar, bir yanın utkusuyla değil, uzlaşma, yatışma, çelişik görünen düşünülerin düzenli bir oluşmasıyla son bulurlar. Burada Aiskhylos'un "teolojisi" diyebileceğimiz ana düşüncesi bulunur.

Sert çekişmeler yerini insaflı uyuşmaya, akıllı dengeye bırakır. Bu, değişmez, duran, aynı kalan güzeli ve düzeni arama, yalnız o çağ Grek sanatının değil bütün Grek düşüncesinin özelliğidir. Aiskhylos dramda Atina ruhunun derin bir yönsemesini gösterir. Bu yön daha iyi ve daha belirli olarak "Oresteia"da görülür: çünkü, eksiksiz geçmiştir elimize bu üçlü. Aiskhylos'un en çok ilgilendiği "kargışlı soyun suçu, soy yok oluncaya değin silinmez" anlayışıdır. Bu, o günkü toplumun inancı idi. "Oresteia"da kargış Orestes'in yok olmasıyla değil, temizlenmesi ve bağışlanmasıyla silinir.

Dramların üçü de bu anlaşmaya, yatışmaya varmak için el ele vermiş gibidir. Birincisinde Agamemnon'u utkusunun gururu içinde, Klytaimestra'yı da, kızını utku tutkusu uğruna kurban ettiği için, O'na kin duyarken görürüz. Suçlu burada ne doğru ne de özürlü gösterilmiştir; olduğu gibi anlatılmıştır. Kargış yalnız Tanrıların kininden değil insanca duygulardan doğmuştur. Klytaimestra'nın kendisi de, işlediği suçu yolunca alınmış bir öc gibi bildiren gurura kurban olacaktır. *Khoephoros*'da bu Tanrıça ve insanca ikiliğini gene buluruz. Orestes'i babasının öcünü almayan zorlayan Apollon'un buyruğudur. Ancak, O'nu bu eyleme götüren Elektra'nın ve koronun sözleriyle Klytaimestra'nın içinde duyduğu tasa olmuştur. Klytaimestra'nın iç acılarını, yalvarışlarını Orestes'in anlamak istemeyişi, babasının öcünü alışındaki bu katı davranışı, yadırganacak denli ileriye götürülmüştür. Erinys'ler Orestes'i kovalamaya başlayınca onu anası karşısında bunca duygusuz kalışından suçlu gösterirler.

Çözümsüz görünen bu sorun *Eumendes*'de Tanrılar arasında bir tartışmayla sonuçlanır. Bir yanda Orestes'e babasının öcünü almayı buyurmuş Apollon, beri yanda ananın, katili cezalandırması için yolladığı Erinys'ler var. Zeus'un kızı ve düşüncesi Athena, değişmez yargıyı verecek yargıevini kurar ve yargıç olur. Oylar yarı yarıya bölünür, suç onaylanmadan Orestes aklandırılır. Erinys'ler yatıştırılır. Orestes'i kovalamaktan vazgeçirilen bu varlıklara o günden sonra iyilik–severler anlamına gelen "Eumenides" adı verilir. Böylece, temizlenmiş suçun, kargışın dramı, Atina'nın tüze kurumlarına herkesçe duyulan saygıya bağlanmıştır. Athena adı özellikle daha az katı olan bir tüze kavramı ile eş tutulmuştur.

SEYFETTİN BAŞÇILLAR

●

ATOM

Atomu bulan bay bilgin
İlk tasarıydı oyuna,
"Her buluş insanlık için"
Diyerek inandı buna.

Uçtu küçük bir kelebek,
Çocuklar aştı bayırı,
Kapıyı vurmadı melek
Çünkü uzaktaydı Tanrı.

Atomu kullanan başkan
Dedi "Ulusum bin yaşa."
Dökülmezse olur mu kan
Hem de şan gerek savaşa.

Güzel kentler, gebe kızlar,
Papaz ve yargıç gözleri.
Hiroşima'da ağızlar
Sustu hiç konuşmaz geri.

Atomu bulan bay bilgin
İlk tasarıydı oyuna,
Her buluş insanlık için
Ağlama bilgin, ağlama.

Böyle yapmakla Aiskhylos, sitesini övmek mi istemiştir? Onu yükseltmek mi istemiştir? Bir bakıma, "evet" diyebiliriz. O, sitesinde olanı onaylamaktadır. Aiskhylos'un ereği yeni düşünüler yaymaktan çok toplumun taşıdığı düşünüleri göz önüne koyup daha da yükseltmektir. Çağının yurttaşlarıyla kendi arasındaki düşünü birliği sıkı sıkıyadır. Tragedyalarındaki güç buradan geliyor.

Rabindranath Tagore

DÜNYAMIZIN ÇOCUKLARI

1

Anacığım benim; izin ver artık vakit geldi, gidiyorum.

Yoksul şafağın kör karanlığında, yanıbaşında uyuyan bebeğine kollarını açıp uzattığın an, ana "bebek yok orda, orda değil artık.." diyeceğim.

Anacığım benim; izin ver artık, vakit geldi, gidiyorum.

İncecik bir rüzgâr olacağım, salına salına geleceğim; seni öpüp okşayacağım, sarıp sarmalayacağım: çimdiğinde, ırmağın yüzü üzerindeki dalgaların ben olacağım; seni sevip koklayacağım, öpüp okşayacağım.

Telli pullu yağmurlar yağacak, sen her bir yaprağın üzerinde yine yağmurun sesini duyacaksın. Yatağına yattığında yine benim alçacık sesimi duyacaksın kulağında. Şimşek mi çaktı? Benim gülüşüm de şimşekle bir çakacak, açık pencerenden odana akacak.

Gece yürüyecek, sen uyumayacaksın, hep bebeğini düşüneceksin. O zaman sana yıldızlardan uzanıp "benim annem güzel annem, uyu..." türküsünü çağıracağım.

Ay ışıklarını uzatacak bağımsızca, yolu sıra yürüyeceğim, saklıca geleceğim başucuna, saklıca koynuna gireceğim, saklıca uyuyacağım.

Ben bir düş'üm: göz kapaklarının aralık kapısından uykuna girerim, en derinlerine inerim. Uyanırsın ansızın, doğrulup bakarsın, şaşkınca çevreni süzersin. Ben bir ateşböceği olurum o an, suskun karanlıklara yönelirim.

Büyük Puja şenliği başlar, komşu çocukları kapına gelir. Evin çevresinde oynarlar. Flüt çalınır şenlikte, ben ezgisine katılırım, yüreğinde vururum.

Teyzem gelir, kucağında Puja armağanları, sorar:

"– Bacım, hani nerde bizim bebeğimiz, çocuğumuz?"

Sen dersin:

"– O benim gözbebeklerimin doruğunda, o benim etimde kanımda, o benim içimde..."

2

Ben bilirim bu ilk yaseminleri, bu kar gibi ak yaseminleri ben bilirim.

Bu yaseminleri, bu kar gibi ışıklı, bu ak yaseminleri avuçlarıma doldurup taşırdığın o ilk günü de hatırlarım.

Bu gün ışığını, göğün mavisini, toprağın yeşilini sevdim.

Geceyarılarında, o karanlıkta akan ırmağın çağıltılı türküsünü duydum.

Güz gelir, gün batar: Yapayalnız çöldeki o yol kavşağında aşkına karşıcı çıkan ak duvağını yüzünden kaldırmış bir geline benzer.

Çocuktum daha, elimde avucumda yenile açmış ak yaseminler vardı; hiç unutmuyorum, anısı sımsıcacık içimde duruyor.

Yaşadım, nice mutlu günlere erdim, şenlikler oldu, şenliklere girdim; ağız dolusu güldüm, çaldım söyledim herkesle.

Gün geldi, sabahla yağmur indi, çevrem hüzünlendi. Türkülerim tatsız tuzsuzdu, bir lokmacık anlamı yoktu.

Hiç ayırmadım boynumdan, hiç çıkarmadım Bakulas çelengini, çünkü onu sen örmüştün, aşkının elleri örmüştü.

Çocuktum daha, elimde avucumda yenile açmış ilk ak yaseminler vardı; hiç unutmuyorum, anısı sımsıcacık içimde yaşıyor.

Bugün de yaşıyor.

3

Kim biliyor bebeğin gözlerine bir gölgecik gibi inen, bir kuş gibi uçuşan uyku nerden gelir, nasıl gelir?

Derler ki; uykunun evi bilinmez–saklı bir ormandadır, cümle ateşböcekleri yoluna ışık tutar; o saklı ormanda bir periler köyü vardır, o köyde bir büyülü gonca asılı durur, işte uykunun evi orasıdır. O ormandan, ateşböceklerinin ışıkladığı yoldan,

periler köyünden, büyülü goncasından çıkagelir, bebeğin gözlerine uzanıp bir güzel öper.

Kim biliyor, bebek uyurken dudaklarında bir gülücük kıpırdanır; bu, nerden gelir, nasıl gelir?

Derler ki; yenile doğmuş bir ayın sürgün, soluk ışığı başını almış gitmekteki bir güz bulutunun kıyıcığına ağzını değirip öpmüş; çiğle arınmış bir sabahın düşünde, bebeğin gülücüğü de doğuvermiş.

Kim biliyor?

Bebeğin ellerinde kollarında bir yumuşak tazelik çiçeklenir, nerden gelir bu çiçekli tazelik, nasıl gelir çiçeklenir?

Bunu bilin iyice; yalnızca anadan gelir. O daha el değmedik bir genç kızdı, koklanmadık bir güldü; çiçekli tazeliği de yüreğinin en gizli, en alımlı, en ince bir köşesinde, orada yatıyordu.

4

Biri geldi, bebek güzel güzel uyuyordu, gözlerinden uykusunu çalıverdi. Ama kim çaldı, ben bunu bilmek istiyorum.

Anne, testisini almış vurmuş kalçasına, yakındaki köye suya gitmişti.

Öğle sularıydı, çıt yoktu çevrede, çocuklar oyunlarını bırakmışlardı: Yalakta ördekler susmuştu.

Sığırtmaç, Banya ağacının gölgesine sığınmıştı, uyuyordu. Mango ormanına komşu bataklıkta bir turna kuşu, hiç kıpırdamadan öyle duruyordu.

Tam bu sıradaydı; uyku hırsızı, usul usul geldi; bebeğin gözlerindeki o güzelim uykuyu çaldığı gibi uçtu gitti.

Anne, sudan dönüp geldiğinde bebecik dört yanı emekleyip dolanıyordu..

Biri geldi, bebek güzel güzel uyuyordu, gözlerinden uykusunu çalıverdi.

Ama kim çaldı kim, ben bunu bilmek istiyorum.

KRAL KIZI

Ben çok uzak ülkelerde el değmedik kadınlar gördüm: nice güzeldiler, nice yalnızdılar. Suskun, yanıma varıp adımı sordulardı; kimileri de hiç konuşmadılar. Gülüşleri kılıçlar gibi keskindi, dupduruydu. Gözlerinde acılı denizlerin uzun yalnızlığı dalgalanıyordu.

Ben hep yürüdüm: yürüdükçe çevrem yenilendi, tutkunun ardında durmadan dinlenmeden yürüdüm.

İlkyazdı; dallarda yeni sürgünler vardı, çiçekler tomurcuklanıyordu: Ben hep yürüdüm, durmadan dinlenmeden yürüdüm, uykunun büyülü ülkesine vardım. Yürüdüm, sarayın kapılarını açtım. Koridorlar upuzundu, o uzunluğu yürüdüm, onca uzunluğu geçtim; kralın, kraliçenin odalarını geçtim, sonunda uyuyan güzelin, kral kızının odasına vardım.

Gün batımı son şavklarını ona adamıştı. Yatağı yumuşacıktı, lotüs goncası kadar aktı, arınıktı. Yastığa yayılıp dökülmüş saçları karanlık bir çağlayan gibi akıyordu. Sol kolu çarşafların karmaşık dünyasında bir başınaydı, sağ kolu göğsüne kapanıktı: soluklandıkça göğsüyle bir inip inip kalkıyordu.

Uyuyordu: uykunun bilinmez ülkesinde düşün gerçeğince uyuyordu.

Önünde yavaşça diz çöktüm. Soluğu kanımı kızdırıp delirtinceye kadar yüzümü yüzüne yaklaştırdım; örtülü gözlerine baktım. Öpüşlerim düşlerinde olsun diye tutup gözlerinden öptüm.

Bir çınar yaprağıydı, aldım yazdım:

"Ey uyuyan güzel! İşte sana altın yüreğimi bırakıyorum..."

O çınar yaprağına bunları yazdım, bunları dedim; sonra bir inci dizisinde onu saçlarının karanlık çağlayanına bıraktım.

Ama büyü ağırdan ağıra dağılıyordu. Ülke, o büyülü ülke, büyülü uykusundan uyanıyordu. Suskunluğun içinden insan sesleri geliyordu, kral uyanıyordu; kraliçe uyanıyordu, genç tazecik kral çocukları uyanıyordu. Her yanı yemyeşil yeşermiş yüce otların sarmışlığı onları sevindiriyordu. Lâmbalar yanmıyordu; öd ağacının kokusu odaya sinmişti, buhurdanlıkta küle dönmüştü. Kral kızı uyanmış, yatağının içine oturakomuştu. İnci dizisindeki benim çınar yaprağıma bakıyordu.

Utanıyordu, göğüscüklerini kapıyordu, örtünüyordu. Korkarak gözlüyor, aranıyor ama o bilinmez gece konuğunu bulamıyordu. Kimdi bilemiyordu, çınar yaprağına yazdıklarımı okuyordu.

Toprak ana bahçede göğermişti; çevre yeşile kesmişti, her yerde toprak ananın türküsü çağrılıyordu.

Kral kızının küçücük, el kadar yüreciği çarpıntılarla doluydu. Rüzgârın soluğu gelip gelip hep aynı soruyu soruyordu:

"Kim koydu bu aşk mektubunu saçlarımın arasına? Bu inci dizisini kim koydu?"

Günler hep böyle geçti. İlkyaz yerini yağmurlu yazlara bıraktı. Yaz geçti, kızgın aydınlığında başakların olgunlaşıp uykuya indiği güz geldi. Ardından kış, ardından sabah sisleri kol kola onu izledi. Sonra ölü mevsimlerin sonu, ilkyaz, sancısız doğuverdi.

Kral kızı hep penceresinin önünde oturuyordu. Saçları yine çözüktü, yine karanlık çağlayanlar gibiydi; aralarında, o karanlık çağlayanlarda bir dizi inci pırıl pırıl göz alıyordu.

Türkçesi: **Tarık DURSUN K.**

Manakyan

BAHA DÜRDER

(Geçen Sayıdan)

Kadro, Repertuvar ve Çalışmaları

Bundan önceki iki yazımızda salt yurttaşlığı gözönünde tutularak ve Türk Tiyatrosuna kazandırdıkları düşünülerek, tiyatromuzun doruklarından biri olarak ele aldığımız Manakyan'ın yaşantı ve sanat serüvenine eğilmiştik. Bu yazımızda da sanatçının kadrosu, repertuvarı ve belirli adlar altında, on beş yılı aşan bir süre içinde, ayakta tuttuğu topluluğunun –elimizdeki belgelere göre– belirli yıllarda sahnelediği oyunlarını gözönüne alacağız.

Kadrosu

Tiyatronun çıkarlar çatışması ile dolu ve çelişmelerle yüklü bir sanat dalı olduğu hepimizce bilinmektedir. Bugün bile, bir mevsim boyunca, hatta "resmî" kuruluşlarda da türlü ayrılıklara "transferlere" raslıyoruz. Manakyan'ın da kadrosu türlü yıllarda bu gibi ayrılış ve transferlere uğramıştır. Elimizdeki belgelere dayanarak, onun topluluğundaki sanatçıları üç bölükte görmek gerekiyor. Önce uzun yıllar birlikte çalıştığı arkadaşları, sonra zaman zaman kadrosunda görülenleri, daha sonra da son yıl larda küçük roller için bu topluluğa katılanları sıralayacağız.

Buna göre;

a) Uzun süre birlikte çalıştığı sanatçılar:

Ahmet Fehim, Ahmet Necip, Aleksanyan, Aznif, Binemeciyan (efendi), Binemeciyan (hanım), Çobanyan, Dülgeryan, Eliza (Binemeciyan), Hekimyan, Holas, Hulusî, Kınar, Matosyan, Mari, Sancakçıyan, Satenik, Siranuş, Şahinyan, Tolayan, Vahram Papazyan, Verjin Karakaş.

b) Zaman zaman kadrosunda görünenler ya da ikinci planda yer alanlar:

Aşot, Baronyan, Bayzar, Çaprast, Fasulyacıyan (yönetici), F. Nuri, Garmiriyan, Hiranuş, İstepan, M. Arif, M. Sisak, Nubar, Tospatyan, Yaldızcıyan, Yervant.

c) Küçük rollere çıkanlar ya da topluluğa son yıllarda katılanlar:

Bardinak (Bardinyan), Hasan (Kel), Öjeni, Külhanyan, Meline, Misak, Nubar (Küçük), Simon, Timurciyan, Viktor.

Repertuvar

Elimizdeki belgelerden Sayın Refik Ahmet Sevengil'in *Tanzimat Tiyatrosu* adlı olgun ve dolgun betiğinden; Saim Nahit Bilga'nın 1941'de *Uyanış* dergisinde yazdığı dizi makalelerinden, Mahmut Yesarî'nin 1941'de *Yeni gün* dergisine yazdığı bir makaleden, özellikle gene Yesarî'nin oynanan oyunları günü gününe yazdığı defterinden[1] yararlanarak aşağıdaki oyun adlarını çıkarmış bulunuyoruz. Ancak, şimdi de olduğu gibi kimi oyunlar türlü adlarla bu dizide yer almaktadır. Bu zorunluk günümüzün özel hatta resmî tiyatrolarında bile çokça görülmektedir. Bunun nedenlerini açıklamayı gerekli bulmuyoruz. O günün türlü koşulları bu durumu doğurmuş olabilir. Bunların, bence "esas" üzerinde etkisi yoktur. Ha beş aşağı, ha beş yukarı... Yapıtların çokluğu gene de kendini göstermektedir.

Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için alfabetik düzene sokulmuş bu yapıtların çoğu romanlardan oyunlaştırılmıştır. Bunların bir bölüğü Güllü Agop repertuvarından alınmış, önemli bir bölüğü başkalarının çevirilerine Manakyan tarafından imza konarak yeni biçime sokulmuş, öbürleri de eski çevirilerden yararlanarak sahnelenmiştir. Bu repertuvardaki yapıtların kimilerinin çevirileri Refik Ahmet Sevengil'in *Tanzimat Tiyatrosu*'na göre şöyledir:

Victor Hugo'nun *Notr Dame de Paris* romanından *Kampanacı* ya da *Paris Kampanacısı*, Emile Zola'nın *Terez Raquin* romanından *Terez Raken*, George Ohne'nin romanından *Demirhane Müdürü*, M. Sadık'ın *Mağrur Kalp yahut Fedakâr Valdenin Çocuğu*, Murat–Fahri beylerin *Terez yahut Öksüz Kızcağız*, Ahmet Münif'in *La Dame aux Camelias*, *Merdut Kız*, *Peçeli Kadın yahut Muhabbet–i Maderâne Aşka Galebe Eder mi*? *Cinli Han*, *Obur*, Ahmet Mithat'ın *Sui Zan*, Süleymaniyeli Mehmet Tahir'in *Atala yahut Amerika Vahşileri*, Recaîzade'nin çeviri ya da yazma oyunlarıdır.

Derlememize Göre Oyunlar

Akif Bey, Aktör, Alemdar Mustafa Paşa, Âlicenap Amiral yahut Portmahon Vak'ası, Amiral Bing, Anadolu Köylüleri, Arabacı (Pazar) yahut Evlât Uğruna Herşey Feda, Atala yahut Amerika Vahşileri, Av Kuşları yahut Yırtıcılar,

Balmumcu, Besa yahut Ahde Vefa, Bîçare Minyon, Bîçare Zevce, Bir Fakir Delikanlının Sergüzeşti, Bir Peder Ne Kadar Sefih Olursa Gene

1) Bu defteri Mahmut Yesarî aktör Yaşar Özsoy'a, o da "kendisinden daha çok yararlanacağım"ı söyleyerek bana armağan etmişti. İkisi de ışık içinde yatsınlar. B.D.

Pederdir, Bir Sefil Familya yahut Kaldırımcı, Bohemyenler yahut Paris Kıptileri,

Cani Pederin Avukat Oğlu, Cinli Han,

Çocuk Hırsızı Kadın yahut Tavşan Meyhanesi Cinayeti,

Dalila, Değirmencinin Kızı, Demirhane Müdürü, Desais–i İblisâne, Dilenci Karı, Doğramacı,

Ecel–i Kaza, Ekmekçi Hatunun Damadı yahut Serj Panen, Ekmekçi Kadın, Ekmekçi Hatunun Kont Evlâdı, Evlâtlarımız,

Falcı Karı, Familyavârî Bir Hain yahut Notr Dam Köprüsü Evi Cinayeti, Fanfan Klodine, Fazilet Mağlup Olur mu yahut Hassa Bahriye Piyadesi, Fedakâr Gemici,

Gammazın Cezası, Gargeton Harabeleri, Genç Fromon ve Büyük Risler, Gençler ile Saf Peder, Günahkâr Karı, Güruh–ı İnsan, Güzel Amelya,

Hakiki Nedamet, Hanriyet ve Luiz, Hediyelik Gelinlik Duvağı, Hizmetçi Kız, Hokkabaz yahut Bir Peder Ne Kadar Sefil Olursa Olsun Gene Pederdir, Hüsn–i Ahlâk mı Servet mi?,

İhtiyar Onbaşı, İki Öksüz Kız yahut Bir Sır Sahifesi, İki Peder, İki Sağırlar, İki Valde, İşret Balâsı yahut Duvarcı Baba, İtimat Emel Rikkat, Jak Varley, Jön Türk,

Kampanacı, Kantocu Kız, Kırmızı Cüzdan, Kırmızı Değirmen Cinayeti, Kırmızı Pantalon, Kıskançlık Beliyesi (Belâları), Kıskanç Peder, Kızıl Gelinler, Kızıl Köprü Cinayeti yahut Azab–ı Vicdanî, Kızıl Sihirbaz(lar), Kızının Aşığı, Kızının Katili, Kontes Sara, Korsikalı İntikamı, Kör yahut Öz Evlât Aslına Çeker, Kör Jeneral, Köylüye Şehirli Gelin yahut Ev yıkan Karı, Kumarbazın Encamı yahut Otuz Sene,

La Dame aux Camelias, Liyon Postacısı,

Madam Orben'in Öfkesi, Mağdur Kalp yahut Fedakâr Valdenin Fedakâr Çocuğu, Marta ile Mari Roz, Masum Jack, Masum Kadın, Menfur Roje, Merdut Kız, Metruk Yetimler, Meyhane Faciaları, Meyhane yahut İşret Mazlumları, Minyon, Monte Kristo, Mösyö Alfons, Müntekim Valde, Müsin Onbaşı, Müşabehet,

Obur, Osmanlı Kahramanları,

Öksüz Kardeşler, Öksüz Kızcağız, Öksüz Kızlar (İki Öksüz Kız),

Pamela yahut Paçavracının Kızı, Paris Fukarası, Paris Kampanacısı, Paris Kıptileri (çingeneleri), Paris Paçavracısı, Paris'de Bir Vak'a, Paris Esrarı, Paris Fukarası, Paris'de Mis Sokağı Vak'ası, Peçeli Kadın, Muhabbet–i Maderâne Aşka Galebe Eder mi?, Piere de Şömen yahut Yabancı Kız, Punçinella,

Raife,

Serdar–ı Eşkiya Rober, Simon ve Mari, Sui Zan, Suzan İmber,

Şair, Şeytan Yuvası, Şükran–ı Nimet yahut Fedakâr Çoban Kız,

Tahammül, Tayyarzade yahut Binbir Direk Vak'a–i Garibesi, Tencere Yuvarlandı Kapağını Buldu, Terzi Morek, Terez Raken, Terez Öksüz Kızcağız (Cenevizli Öksüz Kız), Tıynet yahut İkiz Hemşireler, Tiryaki Hasan Paşa,

Vaadde Sebat yahut Maryan, Vikaye–i Namus, Veri Lokantası, Yabancı, Yavuz Sultan Selim,

Zaza, Zevç ve Zevce, Zor Nikâh.

Kurduğu Topluluklar ve Çalışmaları

1886 – Manakyan bundan önceki yıllarda ya başka topluluklarda çalışmış ya da rastlantı gereğince arkadaşlarını bir araya toplamış ve bilinçli olmayan kısa süreli topluluklar kurmuştur. Ama bu yıl, 1301/1303 (1886) ramazanında yoğun bir çalışma temposu tutturabilmiştir. Bu çalışma ile bundan sonra on beş yılı disiplinli olarak sürecek kumpanyasının temellerini atma belirtilerini göstermiş olmaktadır. Bu topluluğun adı artık "Osmanlı Tiyatrosu"dur. Ama bu adın 1885'de Fasulyacıyan'ın Gedikpaşa'da kurduğu "Osmanlı Tiyatrosu" ile ilişkisi olmadığı gibi, tarih bakımından daha önceleri yani 1866'da Razi adlı bir yabancının ve gene Güllü Agop'un kurup 1874'de altın devrini yaşattığı Gedikpaşa'daki binanın kiracısı "Osmanlı Tiyatro"ları ile de hiçbir ilgisi yoktur.

Manakyan bu yılın ramazanında kapalı salonda ve Bağlarbaşı'ndaki bahçede şu oyunları sahneliyor:

Müşabehet (7 perde, 6.6.1886), Değirmencinin Kızı (Besteli komedi 6 perde, 6.6.1886), Tayyarzade yahut Binbir Direk (Rakslı millî dram, 7.6.1886), Pamela yahut Paris'in Karnaval Geceleri (Besteli komedi, 6 perde, 8.6.1886), Tıynet yahut İkiz Hemşireler (Dram 6 perde, 9.6.1886), Fazilet Mağlup Olur mu? (10.6.1886), Raife (Millî dram 6 perde, 13.6.1886), Paris Fukarası (7 perde, 21.6.1886), Müsin Onbaşı (5 perde, 23.6.1886), Balmumcu (Dram 9 perde, 24.6.1886), La Dame aux Camelias (25.6.1886), Aktör (Dram 6 perde, 26.6.1886), İtimat Emel Rikkat (Dram 6 perde, 27.6.1886), Kırmızı Cüzdan (Dram 6 perde, 28.6.1886),

Bağlarbaşında;

Marta ile Mari (Dram 5 perde, 29.7.1886), Doğramacı (30.7.1886), Paris Paçavracısı (Dram 10 perde, 5.8.1886), Peçeli Kadın (9 perde, 6.8.1886), İtimat Emel Rikkat (Dram 6 perde, 20.8.1886), Kırmızı Cüzdan (Dram 6 perde, 21.8.1886), Değirmencinin Kızı (Opera–komik 5 fasıl 6 perde, 22.8.1886), Dilenci Karı (Dram 5 perde, 27.8.1886),

1887– Bu yıl "Osmanlı Dram Tiyatrosu" adını taşıyan topluluk ramazanda çalışmalarını sürdürmüştür. 1302/1304 ramazanı 25.5.1887 gününe rastlamaktadır. Kapalı ve açık tiyatrolarda bayram ertesi de oyunlar vermişlerdir:

MEHMET TURAN YARAR

DİLEK

Bir bağ aramızda yitiktir öbür ucu
Bir bağ aramızda anlaşılmaz
Ne bilirim ki ben kıyıyım sen deniz
Ne bilirim ki ben denizim sen kıyı
Beni sev dinleyerek hep o şarkıyı
Beni sev senli hep, beni sev gölgesiz.

Bir çöl aramızda benimle başlar
Bir çöl aramızda seninle bitmez
Sevgi kör, sam yeli dilsiz, umut sağır
Özgür kayalar, kuşlar tutsak
Beni sev kafatasımdaki zincirleri kır
Beni sev yüreğimde kanatlanarak.

Bir gök aramızda basık, eski, çapraşık
Bir sis göğün altında yiğitlik çağındadır
Çık sisin orta yerinden ışık ışık
Çık, ne olur çık, ne olur çık
Korkum olmaz ne bu çölden, ne bu sisten
Beni sevsen
Beni sevsen azıcık.

Anadolu Köylüleri (Rakslı, şarkılı millî dram 4 perde, 25. 5. 1887), Kırmızı Cüzdan (25.5. 1887), Dalila (28.5.1887), Terez yahut Ceneveli Öksüz kız (Dram 6 perde, 29.5.1887), Tıynet yahut İkiz Hemşireler (30. 5.1887), Kampanacı (31.5. 1887), Kızının Katili (1.6.1887), Balmumcu (2.6.1887), Bir Sefil Familya yahut Kaldırımcı (3.6.1887), Arabacı yahut Evlât Uğrunda Her Şey Feda (4.6. 1887), Yabancı (Dram 8 perde, 5.6. 1887), Güzel Amelya (5 perde, 6.6.1887), Kör yahut Öz Evlât Aslına

Çeker (9.6.1887), Vikaye–i Namus (11.6.1887), Müsin Onbaşı (12.6.1887), Hokkabaz yahut Bir Peder Ne kadar Sefih Olursa Yine Pederdir (13.6. 1887), Anadolu Köylüleri (15.6.1887), Şeytan Yuvası (16.6.1887), Şükran–ı Nimet yahut Fedakâr Çoban Kızı (20.6.1887), Paris Paçavracısı (21.6.1887).

Osmanlı Dram Kumpanyası (Üsküdar Bağlarbaşı'nda);

Metrûk Yetimler (Dram 8 perde, 3.7.1887), Bohemyenler yahut Paris Kıptileri (Dram 8 perde, 15.7.1887), Av Kuşları yahut Yırtıcılar (Dram 5 perde, 22.7.1887), Arabacı yahut Evlât Uğrunda Her Şey Feda (Dram 6 perde, 23.7.1887), Günahkâr Karı (5 perde; 24.7.1887), Metrûk Yetimler (8 perde, 29.7.1887), Gençler ile Saf Peder (31. 7. 1887), La Dame aux Camelias (Dram 5 perde, 9.9.1887), Familyavâri Bir Hain yahut Notr Dame Köprüsü Evi Cinayeti (11.9.1887) Meyhane yahut İşret Mazlumları (9 perde, 17.9.1887), Dalila (Dram 6 perde) ile Gürûh-ı İnsan (ikisi birlikte, Komedi 1 perde, 24. 9.1887), İki Öksüz yahut Bir Sır Sahifesi (7.10. 1887).

1888 – Bu yıl, Şehzadebaşı'nda Aptürrezak'ın "Handehane–i Osmanî", Yenibahçe'de Holas efendinin "Temaşahane–i Osmanî" Toplulukları oyunlar verirken o, sanat anlayışını belirten ve adı sadece "Osmanlı Tiyatrosu" olan topluluğunu, ustaca yöneticiliği ile sürdürmeyi başarmıştır.

Her yıl gibi tiyatro çalışmaları ramazan ayında yoğunluk gösterdiğinden "Osmanlı Tiyatrosu" bu ayda aşağıdaki oyunları vermiştir:

Fazilet Mağlup Olur mu? (16.5.1888), Cani Pederin Avukat Oğlu (17.5.1888, Ramazan 1305), Kampanacı (19.5.1888), Ekmekçi Hatunun Damadı yahut Serj Panen (20.5.1888), Fedakâr Gemici (21.5.1888), Dailâ (22.5.1888), Evlâtlarımız (23.5.1888), Arabacı (24.5.1888), İşret Belâsı yahut Duvarcı Baba (25.5.1888), Güzel Amelya (26.5.1888), Meyhane Faciaları (27.5.1888), La Dame aux Camelias (28.5.1888), Değirmencinin Kızı (29.5.1888), Vikaye–i Namus (30.5.1888), Terzi Morek ve Hediye Gelinlik Duvağı (ikisi birlikte, 31.5.1888), Müsin Onbaşı (1.6.1888), Öksüz Kardeşler ve Korsikalı İntikamı (ikisi birlikte 4.6.1888), Terzi Morek ve Hediyelik Gelinlik Duvağı (birlikte 7.6.1888), Balmumcu (10.6.1888).

1890 – Aradaki iki yıl, geçen yazımızda belirttiğimiz "Rıdvan Paşa Olayı" yüzünden "Osmanlı Tiyatrosu"nu yurt içi turneler yapma zorunluğunda bırakmış, durum normale dönünce topluluk İstanbul'a dönmüştür. O yıl Küçük İsmail'in "Temaşahane–i Osmanî"si (Yenibahçe'de Kemal'in Bağı'nda); Apdürrezak'ın "Handehane–i Osmanî"si (Kuşdili Çayırı'nda) çalışırlarken 1305/1307 (1890) ramazanında aşağıdaki yapıtları sahnelemiştir:

Alicenap Amiral (Dram 7 perde, 24.4.1890), Cani Pederin Avukat Oğlu (Dram 8 perde, 26.4.1890), Fedakâr Gemici (Dram 5 perde, 27.4. 1890), Desâis-i İblisâne (Dram 5 perde, 28.4.1890), Hakiki Nedamet (Dram 6 perde, 29.4.1890), Hüsn-i Ahlâk mı Servet mi? (Dram 5 perde, 30.4.1890), Pariste Mis Sokağı Vak'ası (Dram 8 perde, 5.5. 1890), Kıskançlık Belâsı (Dram 8 perde, 6.5.1890), Bohemyenler yahut Paris Kıptileri (Dram 8 perde, 7.5.1890), Kırmızı Cüzdan (Dram 6 perde, 8.5.1890), La Dame aux Camelias (9.5.1890), Çocuk Hırsızı yahut Tavşan Meyhanesi Cinayeti (Dram 6 perde, 10.5.1890), Arabacı Pazar (Dram 6 perde, 11. 5. 1890), Güzel Amelya (Dram 5 perde, 13.5.1890), Kör Ceneral yahut Maryan (16.5.1890), Simon ve Mari (Dram 10 perde, 18.5.1890).

Kadıköy Papaz'ın Bahçesi'nde;

Peçeli Kadın (Dram 9 perde. 25.5.1890), Köylüye Şehirli Gelin yahut Ev Yıkan Karı (Dram 5 perde) ve Kıskanç Peder (Komedi 1 perde, birlikte 8.6.1890), Vaitte Sebat yahut Maryan (Dram 6 perde, 22.6.1890), Falcı Karı (Dram 7 perde, 11.7.1890), Kızıl Sihirbaz (Dram 10 perde, 18.7.1890).

1894 – Elimizdeki dört yıllık belge açığına göre Manakyan'ın "Osmanlı Tiyatrosu"nu sürdürdüğünü ve oynadığı oyunlar için ancak bir belgemizin bulunduğunu belirtmek isteriz. Tiyatro tarihimizin bu dönemini daha geniş yazacakların bu nokta üstünde durmalarını, elinde belge bulunanların bize duyurmalarını özellikle dileriz.

Meyhane Faciaları (16 eylül 1894), Paris Paçavracıları (21 ekim 1894).

1895 – 1310/1312 (1895) mayıs, haziran, temmuz, ağustos ve eylül aylarında, gazete ilânlarına göre, "Osmanlı Tiyatrosu" aşağıdaki oyunları sahnelemiştir:

Şair (26.5.1895), Kıskançlık Belâsı (16.6.1895), Müntakim Valide (23.6.1895), İtimat Emel Rikkat (25.6.1895), Suzan İmber (21.7.1895), İki Peder (28.7.1895), Simon ve Mari (4.8.1895), La Dame aux Camelias (12.8.1895), Fedakâr Gemici (21.8.1895), Paris Paçavracısı (cıları) (1.9 1895), Genç Fromon Büyük Reisler (23.8.1895), Demirhane Müdürü (8.9.1895), Dalila (22.9.1895), Bir Peder Ne Kadar Sefih Olsa Yine Pederdir. (27.9.1895).

1897– Manakyan'ın "Osmanlı Dram Kumpanyası"nın bu yılki oyunlarından elimizde ancak *Bir Peder Ne Kadar Sefih Olsa Gene de Pederdir* (15. 9.1897)'i belirten belge var. Bu yıllarda sansürün ve "Zaptiye Nezareti"nin baskısı bütün toplulukları tedirgin etmiştir.

1903 – Bu yılki ilânın birinde "Osmanlı Dram Kumpanyası" 30 kasım 1319 (13 aralık 1803)'de "Zaptiye Nezareti"nin iznini alarak *Piere de Şömen yahut Yabancı Kız* adlı oyunu oynayacağını "muhterem hazıruna" bildirmektedir.

1904 – Bu yıl "Osmanlı Dram Kumpanyası"nın haziran ayında oynadığı oyunlardan ancak şunlar saptanabilmiştir:

Hanriyet ve Luiz, Paris Fukarası, Demirhane Müdürü, İki Öksüzler, Kumarbazın Encamı.

1906 – Manakyan'ın "Osmanlı Dram Kumpanyası"nın şu beş ilânına rastlamaktayız:

İki Öksüzler (4 ramazan, 21.10.1906, pazar), La Dame aux Camelias (5 ramazan, 22.10.1906 pazartesi), Bir Kadının 10 Senelik Hayatı (10 ramazan, 27.10.1906, cumartesi), Mari Roz (26 ramazan, 12.11. 1906, pazartesi), Fanfan Klodine (bayramın ikinci günü, 18.11.1906, pazar).

1907 – Bu yıl ki belgelerde gün belirtilmemiştir. Muhtar Paşa'nın yıl değiştirme (ayarlama) kitabına göre ip uçları elde edilmekte, buna göre aşağıdaki yapıtların oynandığı saptanabilmektedir.

Paris Fukarası (2.1.1907), Dalila (mayıs 1907), Piyer dö Şömen (mayıs 1907), Jak Varley (temmuz 1907), Simon ve Mari (temmuz 1907), Bir Kadının On Senelik Hayatı (ağustos 1907), Ekmekçi Kadın (eylül 1907), Biçare Minyon (eylül 1907), Kantocu Kız (eylül 1907), Fanfan Klodine (raman, ekim 1907), Kantocu Kız (tekrar, ekim 1907), Suzan İmber (ekim 1907), Dilenci Karı (ekim 1907).

1908 – Bu yıl, çoğu amatörlerden kurulu Sahne–i Osmanî, Sahne–i Heves, Sahne–i Hüner, Sahne–i Edep, Sahne–i Milliye, Millî Osmanlı Tiyatrosu, Burhanettin (Tepsi) Kumpanyası, Ahmet Fehim Efendi'nin idaresindeki topluluk –ki 21 ağustos Tepebaşı Belediye Tiyatrosunda *Vatan* piyesini oynamıştır– gibi kumpanyaların yanında, Manakyan'ın "Osmanlı Tiyatrosu" sanatını sürdürmektedir. Bu yılki çalışması mart, nisan aylarında Edirne turnesi, yaz aylarında Kadıköy ve Üsküdar'daki bahçe tiyatrolarındaki oyunların yanı sıra ekimde başlayan ramazan aylarında Şehzadebaşı Ferah Tiyatrolarında verdiği oyunları kapsamaktadır:

Biçare Zevce (Karaağaç'da Rozalati Tiyatrosu, 13.3.1908), Peçeli Kadın (Edirne'de Hadika–i Havadis Tiyatrosu, 10.4.1908), Paris Kıptileri (Kadıköy Zambaoğlu Bahçesi, 21. 6. 1908), Tereza (Kadıköy Zambaoğlu Bahçesi, 11.7.1908), Zevç ve Zevce (Kadıköy Zambaoğlu Bahçesi, 24.7.1908), Fazilet Mağlup Olur mu? (Kadıköy Zambaoğlu Bahçesi, 31.7.1908), Balmumcu (?), Akif Bey (Kadıköy Zambaoğlu Bahçesi, 8.8. 1908), Besa yahut Ahde Vefa (Üsküdar Bağlarbaşı Tiyatrosu, 11.8.1908), Kör Jeneral (Kadıköy Zambaoğlu Bahçesi, 6.9.1908), Jön Türk (Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, 2.10.1908), Ecel–i Kaza (Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, 7.10.1908 ramazan), Zor Nikâh ile İtimat Emel Rikkat (birlikte, 8.10.1908), Gammazın Cezası (Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, 12. 10.1908), Osmanlı Kahramanları (Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, 14.10.

1908), Tahammül (Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, 16.10.1908), Tayyarzade (Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, 20.10.1908), Jön Türk (Beyoğlu Tepebaşı Tiyatrosu, 8.11.1908).

1909 – Gene bu yıl, aralarında Şahabettin Süleyman'ın da bulunduğu "Mekteb–i Hukuk Amatörleri" şubatta *Ancelo Mal Piyeri*, mayıs'ta *İzah ve İstizah* piyeslerini sahnelemiş; Sanayı–i Nefise Kumpanyası, Mürebbi–i Hissiyat kumpanyaları görülmüş; Burhanettin (Tepsi) de *Tezer*, *Büyücü*, *Hırsız*, *Neron*.. gibi piyesleri oynamış, Manakyan'ın "Osmanlı Tiyatrosu" da ramazan ayını salt (eylül–ekim 1909) Şehzadebaşı'nda geçirmiştir. "Osmanlı Tiyatrosu"nun sahnelediği ama oynanış günleri üstüne bir belgemiz olmayan bu oyunların adları şöyledir:

Çocuk Hırsızı Kadın, Monte Kristo, Jak Varley, Balmumcu, Besa yahut Ahde Vefa, İki Öksüz Kız, Dalila, Simon ve Mari, Kızıl Köprü Cinayeti yahut Azab–ı Vicdanî, İhtiyar Onbaşı, Amiral Bing, Serdar-ı Eşkiya Rober yahut Mazi–i İstibdat, Paris Fukarası, Ekmekçi Kadın, Masum Jak, Fazilet Mağlup Olur mu? yahut Hassa Bahriye Piyadesi.

1910 – Bu yıl, "Osmanlı Operet Kumpanyası" kurulmuş (1.12.1910), "Millî Osmanlı Tiyatrosu" rejisör Reşat Rıdvan'ın yöneticiliğinde *La Gran Via* (20.9.1910), Baha Tevfik ve Ahmet Nebil'in *Nasrettin Hoca*'sı oynanmış (29.9.1910), Darülttemsil–i Osmanî çalışmalarına başlamıştır (Bizde Osmanlı Tiyatrosu ile ilgili belge yoktur).

1911 – Manakyan artık gücünü yitirmiştir. Kel Hasan ve Aleksanyan ile birleşerek *Kızıl Köprü Cinayeti*, *Kızıl Gelinler*.. gibi oyunlar çıkarmıştır (19.11.1911).

Bundan önceki yazımızda da belirttiğimiz gibi artık Manakyan topluluğunun başında başka yöneticiler görülmektedir. Nitekim, 1912'de Şark Tiyatrosu'nda geçirdiği bir ramazan'dan sonra 1913'de "Osmanlı Tiyatrosu"nun başında Fehim Efendi görülmektedir. 1914'de ise topluluğun yöneticisi Nurettin Şefkatî'dir (25.3.1914).

YENİ İMLÂ KILAVUZU

Türk Dil Kurumu'nca hazırlanan ve kısa bir sürede tükenen
bu yapıtın 2. basımı mart içinde
ÇIKIYOR

KÖRLER

(Oyun)

MICHEL DE GHELDERODE

Breughel'in "Körler'in Parabolü" adlı tablosu üstüne bir perdelik oyun.

KİŞİLER:

DE WITTE : Hacı olarak Roma yoluna düşen
DE STROP : Doğuştan kör
DEN OS : Üç adam
LAMPRIDO : Bataklıklar ya da körler ülkesinin kralı, tek gözlü adam

SAHNE :

Eski Brabant'da, başkent yakınlarında bir yol üstü.

Bir türkü sesi duyulur. Yol boyunca, hac yolcuları gelmektedirler. Sağlıkları yerinde kişiler tarafından söylendiği halde oldukça ağır bir türküdür bu. Hac yolcuları, değnekleriyle sağı-solu yoklayarak, biribirlerinin pelerinlerinin ucuna tutunarak ilerleyen körlerdir. Bir yürüyüş türküsü söylemektedirler.

Congaudeant catholici
Letentur cives celici
Die ista

Hac yolcuları dururlar

DE WITTE: *(türkünün son sözlerini söyler)* Die ista... *(konuşur)* Of! Ben yürüyemeyeceğim artık. Söylediğimiz hac türküsü Tanrı'nın hoşuna gidebilir, ama yolun sert taşlarını yumuşatmıyor. Ayaklarım kan içinde, boğazım bir yanardağ ağzı gibi kupkuru.

DE STROP: Hepimiz durmalıyız. Üçümüzden biri durunca hepimizin durması gerekiyor çünkü. Birimiz türkü söyleyince üçümüz de söylemek zorundayız. Birimiz yürüyünce hepimiz yürümeliyiz. Ne biçim alınyazısı bu!

DEN OS: Ne biçim alınyazısı! Sonunu göremediğimiz bir yolda, Latince sözlerini anlamadığımız bir ağıt söyleyerek yürümek! Yoksulluk arkadaşlarım, gelin hadi hep birlikte var gücümüzle ağlayıp sızlanalım. Belki gökte ya da yer yüzünde biri işitir sesimizi. Hadi sızlanalım.

ÜÇÜ BİRDEN *(ahenksiz bir sesle)* Miserere! Miserere! Miserere!

DE WITTE: Duydunuz mu? *(Sessizlik. Dinlerler)* Artık işitilmiyor.

DE STROP: Bir ses duydum gibi geldi bana... Açlık ve susuzluk duyularımızı yanıltmış olmalı.

DEN OS: Ben işittim! Biliyor musunuz, nedir bu? Yankı! Seslenip deneyeceğim. Ya şeytan bizimle alay ediyor, karşılık vermeyecek ya da gerçekten yankıdır, o zaman karşılık verecektir. Çünkü dinsel bir seslenişle uyartacağım onu.

DE WITTE: Evet. Dinsel bir türkü söyle ona.

DEN OS: *(söyler)* Ky–y–y–y–y–y–y–rie

ÜÇÜ BİRDEN: Dinleyin!

SES *(uzaktan ezgiyi tamamlar)* Elei-i-son.

DE WITTE. Şeytan değil bu! Bir yankı, gerçek bir yankı. Mutlaka bir keşişler yurdundan geliyor.

DEN OS: Ne olurdu, bu yankı bize sadaka verseydi ya da bir testicik kara bira.

DE STROP: Artık umutsuzluğa kapılmayalım! Acılarımız, açlığımız, susuzluğumuz dinecek. Biliyordum bunu. İyi bir haber vereyim mi size? Sizden daha açık-seçik görüyorum ben.

DE WITTE: Koca yalancı! Sen de bizim gibi doğuştan körsün.

DEN OS: Yalancının yalancısı! En körümüz sensin. Neyse, ver bakalım iyi haberi!

DE STROP: *Istırap* arkadaşlarım, işte, dinleyin: Artık Roma'nın çok uzağında değiliz!

ÖTEKİ İKİSİ. Oh! Oh! ... Oh! Oh! Oh! ... Oh! Oh! Oh! Oh!

DE STROP: Güneşin gittikçe daha çok ısıttığını farketmediniz mi? Yedi haftadır yürüyoruz. Az önce bir yankı işittik. İlâhi söyleyen bir yankı. Flandr'da her yer düz olduğu için yankı diye bir şey yoktur orada. Oysa dağlarda yankılar olur. Dağlardayız şimdi biz! Bir süre önce resmimizi yapan, İtalya'da bulunmuş o ressam dememiş miydi, dağları aşmamız gerektiğini? Neydi o ressamın adı, hani bize bir florin veren o acayip adamın?

DE WITTE: Breughel'di galiba.

DE STROP: Tamam, Breughel'di adı. Bir kez dağları aşınca, Roma'nın çok uzağında olmayacağımızı söylemişti.

DEN OS: Hiç korkuya kapılmadan, tasalanmadan yolumuza devam etmemizi, sonunda mutlaka oraya varacağımızı, çünkü bütün yolların Roma'ya çıktığını da söylemişti, bize.

DE STROP: Şükür Tanrı'ya! Ermiş Peter'in kilisesini göreceğiz.

DEN OS: Şükür Tanrı'ya! Papa'nın kendisini göreceğiz. Mucizesini gösterecek, gözlerimizi geri verecek bize!

DE WITTE: Şükür Tanrı'ya! Bir yığın mucize göreceğiz... ya da hiç bir şey göremeyeceğiz. Kesin bir şey varsa, o da, Roma'nın, Hıristiyanlığın en görkemli kenti olduğudur. Orada dilediğimiz gibi yiyip içeceğiz, uyuyup dansedeceğiz. Güvenilir bir yerden duyduğuma göre, Romalılar, yaradılıştan *neşeli*, keyiflerine düşkün insanlarmış. Artık, Flandr'a hiç dönmeyeceğiz. Kilisenin basamaklarına yerleşip günlerimi güneşlenerek tüketeceğim orada.

DE STROP: Hey! Günahkâr adam! Neler söylüyorsun? Papa bize ne buyurursa onu yapacağız.

DEN OS: Belki de, ta Kudüs'e dek yolumuza devam etmemizi isteyecek bizden.

DE WITTE: Yahut, bizi gördükten sonra, gerisin geri yurdumuza dönmemizi salık verecek.

DE STROP: Susun! Kulaklarınızı açın, çabuk!

Uzaktan çan sesleri işitilir

DEN OS: Bu da nesi! Kilise çanları mı bunlar? Roma'nın çanları!

DE WITTE: Saçmalama. Bir çanlı-çalgı bu: bildiğim bir ezgiyi çalıyor hem. Yurdumuzda, pazar yerlerinde söylenen bir türküyü.

DE STROP: İşin aslını ben söyleyeyim size. Roma'nın ünlü çanları bunlar. Papa, Flandr'lı üç hac yolcusunun geldiğini duyunca, şerefimize bir Flandr havası çaldırıyor. Dinleyin, bakın.

ÜÇÜ BİRDEN: *(ezgiyi çalgıya uyarak söylerler)* La... la... la... Pam... Pam... La... la... la... Pam... Pam... Pam... *(bağırarak)* Çalın, kutsal çanlar! Flandr'lılar için çalın! Geliyoruz! Yaşasın Roma, yaşasın Roma'nın bin kilisesi!

DE STROP: Yabancı bir ülkede yurdunun türkülerini işitmek nasıl da yüreğine dokunuyor insanın!

DE WITTE: Doğduğum kentte, Bruges'deki çanları dinlediğini sanır insan.

DEN OS: Daha çok, benim soylu kentim, Ghent'in o yüce çan kulesini andırıyor.

DE STROP: Dünyaya gözlerimi açtığım, Antwerp'de, o bolluk içinde yüzen kentteki çan kulesi gibi tıpkı.

Üçü de ahenksiz bir sesle ağlarlar

SES: *(içtenlikle gülerek, uzaktan)* Hah, hah, hah, hah, hah!

DE WITTE: İşitiyor musunuz? Ufuk çizgisinin üstünden geliyor bu gülüş! Bu İtalya ne eşi bulunmaz ülke! Biz ağlarken, yankılar, kutsayıcı bir gülüşe bürünüyorlar. Öyleyse biz de gülelim!

ÜÇÜ BİRDEN: *(gülerler)* Hah, hah, hah, hah, hah, hah, hah!

DE STROP: İnsanı şaşırtan bu değil sade. Karlarla kaplı şu yüce dağların doruklarına bakın bir. Ölümsüz Kent'in kubbelerini, çan kulelerini seçeceğiz oradan bakınca.

DEN OS: Şu garip kokuları içinize çekin siz asıl. Çiçekler günlük kokuyor, yemin ederim!

DE WITTE: Güneş saatinden anladığıma göre, yeniden yola çıkmak zamanı geldi. Türkü söyleyerek yola koyulalım. Kim düşüyor, öne? Ben! O kutsal kente önce ben girmek istiyorum.

DEN OS: Ben gireceğim önce! Sizlerden daha iyi görüyorum ben.

DE STROP: Niçin ben girmeyecek mişim? İçinizde en az kör olan benim.

DEN OS: Gelin! Biribirimizin pelerinine tutunalım, değneklerimizi aynı tempoyla yere vuralım.

Türkü söyleyerek yürürler

ÜÇÜ BİRDEN: Plenus pulchris carminibus
Studeat atque cantibus
Die ista

SES: Die ista...

DE WITTE: Durun! Yankının sesi değişti. Ne yandan geliyor?

DE STROP: Roma'ya gidecek yerde, geçtiğimiz yollardan geri mi döndük yoksa?

DEN OS: Korkunç bir şey olur bu. Bence, yankıya soralım. Latince bildiğine göre, coğrafya da biliyordur. Ben üstüme alıyorum bu işi. *(ciddi)* Sayın Yankı! Yollarını arayan üç köre cevap vermek alçakgönüllülüğünü gösterin. Neredesiniz, esrarengiz yankı!

LAMPRIDO'nun SESİ: Bir ağacın üstündeyim. Sizi memnun etmek için aşağıya ineceğim. Ayaklı bir sesim ben. Yanınıza geleceğim.

DE STROP: Sezmiştim bunu: bir insan bu. Böylesi daha iyi. Sadaka verir bize. Geleni görüyorum. Uzun boylu, yuvarlak şapkalı bir adam.

DE WITTE: Ufak-tefek bir adam; şapkası da dört köşe.

DEN OS: Gürültü etmeyin! Uzun boylu bir adam o, ama sırtında deve gibi kamburu olduğundan ufalmış. Başında da, üstüne rozet dikili bir başlık var sadece.

LAMPRIDO *(girer)*. İşte geldim, iyi insanlar!

ÜÇÜ BİRDEN: *(dilenci tavrını takınarak, ince bir sesle, şarkı söyler gibi)* İşte, geldi, iyi yürekli Hıristiyan! Zavallı körlere, adlarını sanlarını herkesin duyduğu bu günahkârlara acıyın. Bu gözyaşı vadisinde, hac yoluna düşen umutlarını yitirmiş adamlara acıyın!

LAMPRIDO: Evet, hac yoluna düşmüş kör günahkârlara acıyacağım. *(güler)*

DEN OS: Niçin gülüyor? *(Öfkeli)* Kimsiniz siz?

LAMPRIDO: Lamprido'yum ben, bataklıklar ülkesinin kralı. Aptal aptal, hiç bir zaman ulaşılamayacak bir Roma'nın yoluna düşecek yerde, bir ağaca tünemiş bir adam. Sadaka mı istiyorsunuz? Size elma, armut, erik, şeftali vereyim, bal vereyim, kaz ciğeri vereyim.

DE STROP: Hiç birini istemeyiz. Para isteriz biz!

LAMPRIDO: Bir kuruş bile alamazsınız. Ama size öğüt verebilirim, yardım edebilirim. Besbelli en çok da buna ihtiyacınız var.

DE WITTE: Yardımına ihtiyacımız yok bizim. Öğüt de istemiyoruz. Üçümüz de körüz, ama yeterince açık-seçik görebiliyoruz.

LAMPRIDO: Kendini beğenmiş adam! Nerede olduğunuzu biliyor musunuz siz?

DE WITTE: Biliyoruz. Roma yaylasının eteklerindeki yüce dağlardayız biz.

LAMPRIDO: Tanrım! Şunun dediğine bakın!

DEN OS: Evet, evet. Biz körüz, sağır değiliz ki. Roma'nın çanlarıydı işittiğimiz.

LAMPRIDO: Budalalar! Bataklıklar ülkesindesiniz siz. Bana inanmalısınız, çünkü sizden üstünüm ben: bir gözüm görüyor. Tek gözlüyüm, ama görmek için bir göz yeter. Bataklıklar ülkesinde bir yığın kör var. Ben bu ülkenin kralıyım, tek gözlü, keskin görüşlüyüm ben.

ÜÇÜ BİRDEN: *(gürültüyle)* Hah, hah, hah! Sakat bir adam! Hah, hah, hah! Bir de tutmuş keskin görüşlü olduğunu söylüyor! Hah, hah, hah! Roma'nın yakınında olmadığımızı iddia ediyor, bir de.

DEN OS: Defol, tek gözlü kral! Seninle işimiz yok bizim. Dolandırıcının birisin sen. Bataklıklar ülkesi diye bir şey de yok. Bizim değneklerimizin gözleri var, üstünde bulunduğumuz toprağın ne biçim olduğunu gösteriyorlar bize. Defol, git buradan, yoksa döveriz seni

ÖTEKİ İKİSİ: Evet, dövelim onu. Hadi yallah!

Üçü de sağa sola saldırırlar

DE STROP: Kim vuruyor bana?

DEN OS: Katil! Bana vuruyorsun!

DE WITTE: Dövüyorlar beni! Ah!

LAMPRIDO: Ne acı bir yanlışlık! Biribirlerini dövüyorlar, sonra da acılar içinde kıvranıyorlar. Var gücünüzle vurun, kör adamlar! Ne o? Vaz mı geçtiniz? Peki, uslu durun. Beni dinleyin şimdi; size bir iyilik edeceğim.

ÜÇÜ BİRDEN: *(koro halinde, sızlanarak)* Günahlarımı bağışlatmak için hac yoluna düşmeğe mahkûm zavallı körlere acıyın!

LAMPRIDO: Metelik bile vermeyeceğim size! Soluğunuzdan çok iyi anlıyorum ki, hepiniz de içki düşkünüsünüz. Dinleyin, size acıdığım için, düşeceğiniz felâketi önlemek istiyorum. *(Susku. Üç kör, ağızları bir karış açık, dinlerler)* Güneş batıyor, mor bir sis yükseliyor şimdi. Haftalardır, aynı yollarda, bir ileri, bir geri gidip geldiğinizi gördüm. Bu yolların hiç biri Roma'ya çıkmıyor. Brabant'tan ayrılmış değilsiniz, duyduğunuz çanlar, Brüksel'deki Ermiş Nicholas kilisesinin çanları. Tek gözümle, buradan, kentin surlarını, Ermiş Gudule'ün kulelerini, dillere destan Cenkçi Ermiş Mişel'i seçebiliyorum. Beyaz taş kulenin üstünde, alev alev yanıyor.

DEN OS: Gözleri iyi seçemeyen üç zavallıyla alay etmek ayıptır.

DE WITTE: Hepsi yalan bunların! Gün ortasında değiliz şimdi. Aşağı Ülkelerden ayrılalı da haftalar oldu.

DE STROP: Dikkat et, Lampridо! Kötü bir insansın sen. Papa'ya şikâyet edeceğiz seni. Yoldaşlarım, bize kötülük etmek isteyen soyguncunun biri değil mi, bu adam?

LAMPRIDO: Son olarak söylüyorum size, bataklıklar ülkesindesiniz. Yolunuz, bataklıkların, sel basmış çayırların üstünden geçiyor. Bir tek yanlış adım atacak olursanız yok olursunuz. Neredeyse karanlık bastıracak. Sizi, elinizden tutup keşişler yurduna götüreceğim. Orada barınır, geceyi geçirirsiniz. İşte size tam zamanında yapılan bir iyilik. Sizin için yapmak istediğim tek iyilik de bu.

DE WITTE: Bırakalım bunu! Yolumuza devam edelim. Bu budalayı, başı sonu belli olmayan sözleriyle başbaşa bırakalım.

DE STROP: Kör de olsak, onurumuz var bizim. Tek gözlü birinden yardım istemek, ha! Hemen bu akşam varalım Roma'ya.

LAMPRIDO: Hadi bakalım! Gidin Roma'ya! Ama önce ruhlarınızla bedenlerinizi Tanrı'ya emanet edin. Tek gözlü birinin sözüne güvenmeyen, yüz kat kördür. *(Öfkelenir)* Bütün yollar ölüme çıkar! *(alaylı güler)* İnsanın komşularına başarılar dilemesi, olsa olsa bir saçmalık olur; bütün öteki saçmalıklar gibi. Devam edin yolunuza.

ÜÇÜ BİRDEN: Yolumuza devam edelim!

DE STROP: Hoşça kal, tek gözlü adam; iyiliğin için teşekkürler.

DEN OS: Hoşça kal, bataklıklar kralı, kurbağalar kralı!

DE WITTE: Hoşça kal, saçma sapan konuşan yankı! Git, ağacına tırman da, baykuşlara öğüt ver sen! Vakit geldi, arkadaşlar. Yola koyulalım. Pelerinime tutunun.

DEN OS: Ben bir pelerine tutunuyorum, sen de benimkine tutun. Kim öne düşüyor?

DE STROP: Doğuya, dosdoğru yürüyelim.

LAMPRIDO: Batıya doğru gidiyorsunuz. Kokuşmuş çamurların tam içine, yok olmaya. Gidin bakalım!

ÜÇÜ BİRDEN: Flandr'lı, şanlı hac yolcularına yol açın! *(Acele acele uzaklaşırlar, şarkılarının çınladığı işitilir)*

Haec dies laudabilis
Divina luce nobilis...

(şarkı sesleri kesilir)

ÜÇ KÖR ADAMIN SESLERİ: İmdat! İtmeyin beni! Çekmeyin beni! Boğuluyorum! İsa kurtar bizi! *(Daha başka çığlıklar duyulur, sonra son çırpınışlar, en sonunda sesler bütün bütün kesilir)*

LAMPRIDO: Onlar için hiç bir şey yapamam. Bataklıklar çok derin. Körler artık türkü söyleyemeyecekler. Yollarının sonuna vardılar. Huzur içinde yatın kardeşlerim, bütün insanların yaratıldığı o eski çamurun içinde. Gece bastırıyor. Ağacıma dönüyorum ben; orada, uyuyan kuşlar arasında ruhlarınız için dua edeceğim, körler, zavallı körler....

(çıkar)

Alacakaranlığın eşiğinde, neşeli çan sesleri işitilir.

Çeviren : Şadan KARADENİZ

BAĞIŞ

(Öykü)

İSMAİL ÂŞIKOĞLU

Kapıdan omuz omuza çıktığımız, durağa kadar yan yana yürüdüğümüz kızla birlikte otobüse bindik. Ürkekti. Oturmak için boş koltuklardan birini seçmedi de bir ihtiyarın yanını seçti. Onu önceden hiç görmemiştim. En ilginç yönü yürüyüşüydü. Kadınca yürümüyordu, kırıtmıyordu. İyi, güzel ya da çirkince değildi yürüyüşü, sadece ilginçti, o kadar. Beyazıt durağında otobüsün ön kapısından indi. Ben de arka kapıdan atladım. Duraktan denize inen sokağı koşarak geçti; dönemecin solundaki evine girerken bir bakış fırlattı arkasına. İçimden el sallamak geçti, yapamadım.

Akşamları dersten çıkınca okulda durmazdım. İki yere giderdim. Ya surlara, ya Beyazıt'a. Bu yerlerde dinlenirdim. Yürümek zorunda kaldığım günlerde de yorulurdum. Ama vücut yorgunluğu biraz dinlenmeyle geçerdi. Havalar soğuyalıdan beri hep Beyazıt'a geliyordum. Onu evine bıraktıktan sonra yine her günkü ben oldum, eski yerime geldim. Burası tam durağın karşısıdır. Meydan alabildiğine gözükür, ta üniversite kapısına kadar. Sağ yanda cami vardır; önünde, kubbelerinde güvercinler... İnene binene, gelip geçene bakardım, bakıyorum. Birilerini beklerdim. Tanıdık bir yüz görünce de yüzümü buruşturur, hay görmez olaydım diye düşünürdüm. Sonra üniversiteden çıkanlar gelirdi oturduğum yere. Kızlı erkekli gruplar, kız, erkek grupları ve yalnızlar. Yalnız gelen kızların kitapları göğüslerinin üzerindedir; erkeklerin ise elleri ceplerindedir. Bakarım, çoğunu defalarca görmüşümdür. Tanıdık birer yüz, birer beden olmaktan çok benim yarattığım kişilerdir onlar. Hayatlarını bilirim hepsinin. Bugün sıra ondaydı. O evine gitti. Ama rahat bırakmadım onu evinde. Aldım yanıma getirdim. Yaşaması, büyümesi, büyüyeceği toprak benim ona verdiklerimle mümkün olacaktı. Aldım, doğup büyüdüğüm toprağa götürdüm. Komşu eve yerleştirdim. Bir baba ve bir kız.

"Babam daha gelmedi."

"Geç kalmasının bir sebebi ola?"

"Adada pirinçlerle uğraşıyor herhalde.

Çoruh, bu mevsimde yatağında duramayan boz bulanık renkli bir canavardır. Atılır, saldırır. Pirinçliğin batı sınırındaki kırmızı tepeler arasından aceleci adımlarla çıkar, sola vurur. Ezemediği, yutamadığı yerden hışımla sağa atlar. Birdenbire rahata kavuşur. Yayılır, durgunlaşır ama hırçınlığın izleri bütün bütüne kaybolmaz.

Çoruh'un durgun durgun aktığı bu yerlerin sahibi onlardır. Babası, geç kalmakta haklıydı.Suyun boyuna yükseldiği o gün soldaki tepenin dibindeydi. Her toprak parçası, her kaya ondan bir şeyler götürmüştü. Tepe oyuluyordu. Oyulmasının önüne geçmek gerekti. Bunu düşünüyordu. Ama nasıl yapacaktı? Yalnız yapamazdı. Konu komşuya yalvar yakar bu iş olurdu amma tez elden yapmak gerekti. Dağların ötesinde bir korkunçtu hava. Anlaşılıyordu ki yağacak ve kar suları sel sularıyla boz bulanık renkli canavarı daha da azdıracaktı. Tepeden adaya indi. Ark boyunca ilerledi. Kumluydu su. Kımıl kımıl ilerleyen ve gittikçe berraklaşan su, yarıklara doluyordu. Pirinçlerin tohumu atılmıştı. Bulanık su boğabilirdi çeltikleri. Bendin ayağını biraz kapattı. Su azalınca durulaşıyordu.

Köye hava karardığı zaman vardı. Canı sıkkındı.

"Nehir, adayı berbat edecek" dedi.

Sabahın alaca karanlığında adaya giden konu komşu arasında ben de vardım. Ne yapacağımızı kararlaştırdık. Su inmemişti. Sel kokuyordu. Yatağına girip ona bir şey yapılamazdı. Dönemeçten toprak taş almasının önüne geçmek gerekti. Tepenin üstünden önce taş, sonra çalı çırpı yollamak ve böylece sağlamlaştırmak gerekti orasını. Dinamit attık. İlk taşı dönemeçte tutturduğumuz zaman öğle olmuştu.. Sonra işler kolaylaştı. Taşlar attık. Ardıçları kökünden söküp taşların arasına sıkıştırıyorduk.Önce ihtiyar girdi ve kızı bir çığlık attı. Demek ki suyun hızını kesememiştik.

Biliyorum bu nehrin her zaman böyle olmadığını. Ağustos sıcağında kırmızı tepelerin arasında rahatça ilerleyen berrak bir sudur. Ortasında taşlar vardır. Okşayarak geçer yanlarından. Girer yıkanırız o zaman. Balık tutarız. Kumlu kıyılarında yatarız. Ve ada yemyeşildir. Pirinçlerin yemyeşil yaprakları sanki borçlarını bilirlermiş gibi ona eğilirler. Adanın tepelere uzanan su altı yerlerinde yeni yetme asmalar meyveleriyle ona gülümser. Eylül güneşinin altında pirinçler biçilir. Suları çekilmeyen pirinç tarlalarında dizlerine kadar çamurlara bulanan saçları bağlı terli kızların arasında onu da gösterebilirim sizlere.

Olmuyor işte. Benim ona yarattığım toprağı beğenmiyor. Bir ihtiyar kadınla sokağın başından çıktı, durağa geldi. Yine ürkek. 84'lere bindiler ve gittiler.

"Çay mı ne içersiniz?" diyor garson.

Bir şey içmek gerekli. Çay istedim. Yanındaki ihtiyarı komşu kadın yaptım. Benziyordu Gülhan Bacıya. Beğensin, beğenmesin benziyordu ona. Sadece gözlüklerini çıkarmak gerekiyordu. Yaptım da.

Benim gibi delişmen bir köy delikanlısı yine böyle bir kız istiyor yanına. Eylül gecesinin tatlı ay ışığında tınaz aracının kolunu çevirirken onu alıp getiriyorum yanıma. Boynuma doladığım mendil terden ıpıslaktır. Samanlar ne batar insanın

boynuna. En güzeli böyle bir gecede yandaki bahçeden ıslak otların üzerine uzanmışken harman savuranların gürültülerini dinlemektir. Onu alıp ay ışığının parlattığı güz almalarını yedirmektir en güzeli, ve alıp kaçırmamaktır elden.

Şimdiye dek nasıl olmadıysa şimdi de olmuyor. Şu uzun saçlı, çil yüzlü kızı ne kadar buradan çekip uzaklara götürdüysem direndi. Bu da direniyor. Çil yüzlüyü yaylaya, Yetimgillere götürmüştüm. Durmadı. Onu uzaktan uzağa kollayan yan masadaki acaip sigara içişli delikanlıyı da aldım beraberinde, yine durduramadım. Delikanlı defalarca kalma isteğinde bulunduysa da razı edemedi. Durağın gazetecisini çoban yaptım. Bir gün bile gitmedi sürünün peşinden. İtlerden korkuyormuş.

Çayımı bitirmiştim ki Necdet geldi yanıma. Onu hiç beklemiyordum.

" Yine yalnızsın" dedi.

"Yo.." dedim.

Güldü.

" Biliyor musun? Hani anlatmıştım. İşte onunlaydım kantinde."

Sonra anlattı:

Bitiriyormuş her ikisi de bu yıl. Babası mühendismiş. Amma anası azınlıklardanmış galiba. Çekindiği nokta buymuş. Babasını nasıl razı edebileceği en büyük meselesiymiş.

Neçdet, çocukluk arkadaşımdır. Ona da bir toprak vermişimdir çoğu zaman. İstanbul soğuğuna aldırmayan halleriyle üniversite kapısından çıkarken gördüğüm zamanlar yüzü ve bedeni olarak tanıdık fakat kişilik olarak benim insanlarım arasına koyarım. O, çizdiğim hayatı yaşıyor. İsyan etmedi hiç.

Şu kızı bırakmak istemiyorum. Ona beğendiğim bir hayat çizmekten çok yaşayacağı bir hayat vermek istiyorum. Bırakmayacağım onu. İsyan etse de ilginç yürüyüşüyle onu benim edeceğim.

Kalkıp okula döndüm. Necdet de evine gitti.

Yemek sonrası bizim okulun koridorlarında yürümek bir iştir. Kalabalık olur. Birbirleriyle buluşmak, konuşmak isteyenlerin yeri olur. Kurt havası olur. Havanın içine girmekten çok onu koklamayı severim. Çayhanenin önüne yerleştirdiğim bir sandalyede olurum. Arkadaşlarım selâm verir geçer. İki kelam ettiğimiz olur.Anlamaz anlamaz bakanlar olur. Çalışma saati yaklaştığı zaman koridorlarda tavana yapışmış sigara dumanları, duvarlarda gözler ve pencerelerden çıkıp gitmekte olan sesler vardır. Benim sandalyenin yanına birkaç sandalye çekilmiştir. Dünyayamıza döneriz. Çaycı bizleri tanır. Son defa demliği doldurur. Bu çay, bizedir. Her şeyin istediği gibi olmayacağını düşünemeyen bir nöbetçi öğretmeninin hışmına uğramasak uykumuz gelinceye dek orada kalırız.

Bu akşam onu buralarda görüp görmediğimi düşünüyordum. Çayhanenin yanı müzik salonudur. Orada gördüğümü sandım bir ara.

Ertesi gün giriş kapısındaydım. Dış kapıdan içeri girerken beni gördü,

gözlerini yere indirdi. Yüzüme bakmak istemiyordu yanından geçerken.

"Günaydın" dedim.

Sözüm ağzıma tıkandı. Tanımazlıktan geldi. Oysaki ben onu tanıyordum.

Hep peşinde gezdim. Derslikleri ikinci kattaydı. O kattaki sınıflarda oturmuştum yıllar öncesi. Bilirdim ders aralarında kalorifer etrafında toplanacaklarını. Böyle yapıyorlardı. Değişen insanlardı. Değişik insanlar aynı eşyalara hep bilinen tarzlarda yaklaşıyorlardı. Ellerini arkasına götürmüş, radyatöre değdirip değdirip çekiyordu. Yanında biri daha vardı. Gözlerindeki tanımazlık gitmişti.

Onu öğle sonrası dersler bittiğinde koridorda oyalanırken buldum. Yanına gittim.

"İyi akşamlar" dedim.

Gözlerinde tanımazlık yoktu. Duruşu ürkekti, korkuluydu da. Çayhaneye götürdüm onu. Yan yan bana baktığının farkındaydım, masalar daha dolmamıştı. Kapının sol yanındaki masaya oturduk. Bekliyorduk.

Böyle bir başlangıç hiç düşünmemiştim. Bir şey içmek gereği imdadıma yetişti.

"Çay?"

"Evet" dedi.

Yavaş yavaş masalar doldu. Arkamızda oturanların gözlerini omuzbaşlarımda hissediyordum. Güç olan başlamaktı. Başladım da:

"Arkadaşlık..." dedim

"Arkadaşlık..." dedi.

Sonra kalktım geçmişte tanıdığım öğretmenlerinden bahsettim. Derslerine geçtik. İsimlerimizi gitmeye hazırlanırken öğrendik.

"Geç kalmamalıyım" diyordu. "Teyzem bekler."

Halinde umut ettiğini bulamamış insanların kendini bırakmışlığı vardı. Anlıyordum çocukluğunu.

O günden sonrası onun beklediği gibi geçmedi. Akşamları aynı otobüsle çıkıyorduk yola. O durağa geldiğimizde o önden, ben arkadan iniyorduk. Ürkek iniyordu sokağı. Kapıdan içeri girerken bir bakış fırlatıyordu bana. Ben sokağın ortasında bir süre kalakalıyordum ve haydi yerime.

Yerime oturunca yine durağa, yine üniversitenin kapısına kadar uzanan alana bakıyordum. Kızlı erkekli gruplar, tek başına kızlar, erkekler gelip geçiyordu. Onunla doluydum hep.. Pirinçliği, Çoruh'u, harman yerini sevdirememiştim. Ötekilere toprak, hayat beğendirmeyi bırakmış, onu kandırmaya çalışıyordum.

Oyun bozanlık etmeyeceğine inandığım gün ona beklediği sözleri söylemeye, beklediği davranışlarla davranmaya karar verdim en sonunda.

YENİ İMLÂ KILAVUZU

2. basımı mart içinde
ÇIKIYOR

Olaylar · Gerçekler

TİYATRO :

Gogol ile Frisch

Ankara Sanat Tiyatrosu, iki ilginç oyunu, Gógol'den oyunlaştırılmış *Bir Delinin Hâtıra Defteri* ile Max Frisch'in *Saf Adam ve Kundakçılar*'ını oynuyor, değişik günlerde. Ankara Sanat Tiyatrosu, belli bir sanat tutumu olan tiyatroya örnek. Ne var ki, yapı olarak kullanılışlı değil; sahnesi, çok kişili oyunlarda yetersiz; daha etkili, daha işe yarar dekorlar için de elverişli değil. Yine de, bütün güçlüklere karşın, "gişe kaygısı"ndan uzak, seyircisine bir şeyler verme çabası içinde. Bu da saygıya değer.

Genco'ya Övgü

Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Sylvie Luneau ile Roger Coggio'nun Gogol'den oyunlaştırdığı *Bir Delinin Hâtıra Defteri*'nde Genco Erkal'ın olağanüstü oyununu görmediyseniz, bu yılın en güçlü sanat gösterisine ilgisiz kalmış sayılırsınız.

Bilindiği üzere Gogol, gerçekçi bir sanatçı; roman ve hikâyeleriyle bütün dünyada ün yapmış, güçlü bir yazar. *Müfettiş* adlı oyunu, dünyanın birçok ülkelerinde olduğu gibi yurdumuzda da oynanmıştır. Ama daha çok *Ölü Canlar* adlı romanıyla klasikler arasına katılmıştır. Bu romanı ünlü bir tiyatro yazarı, Arthur Adamov, oyunlaştırmıştır da. Gogol'un oyun olarak yazdığı yapıtlarından *Bir Evlenme*, *Kumarcılar*, *Tiyatrodan Çıkış*, *Düğün*, Türkçeye çevrilmiştir. İşte, Ankara Sanat Tiyatrosu, kısaca bilgi verdiğimiz bu yazarın *Bir Delinin Günlüğü* adlı kısa yapıtından oyunlaştırılmış olan *Bir Delinin Hâtıra Defteri*'ni tek kişilik bir gösteri olarak sunuyor seyircilerine.

Bir Delinin Hâtıra Defteri, oyun olarak düşünülünce, tekdüzenli, yavaş, gerilimden yoksun, yer yer "tekrar" lı... diyeceğim, sağlamlıktan uzak bir oyun. Ama özünde taşıdığı düşünü yükü ve toplumsal yergiyle ve de Genco Erkal'ın unutulmaz oyunuyla, yılın sanat olayları arasında başta yer alacaktır.

Genco Erkal, fiziği bir yana, her şeyiyle üstün bir oyuncu. Türk tiyatrosunun en iyi üç beş oyuncusundan biri. Biraz yapmacık olmakla birlikte su gibi akan Türkçesi, oynadığı rollere verdiği kişisel hava, doğuştan oyunculuk yeteneğiyle beslenen tiyatro sevgisiyle, Genco Erkal, boyuna daha iyiye giden oyunculuğumuzun yüz akıdır. O'nu ilk kez *Bir Delinin Hâtıra Defteri*'nde görenler bile bu kanımıza katılacaktır sanırım. Ezilmiş, tek başına kalmış, çevresince hor görülmüş, hiç denecek

bir aylıkla ölmemeye çalışan bir küçük insanı, içe itilmiş aşkı, düşünceleriyle sonunda deliler evine düşen o renkli kişiyi oynamak ve hem de tek başına, seyircinin dış dünyayla ilgisini keserek onu sahnedeki dünyaya bağlamak, öyle kolayca altından kalkılacak iş değildir. İşte, Genco Erkal, bu güç için altından büyük bir başarıyla kalkmaktadır. Görmenizi dilerim.

Frisch'in Kundakçıları

Ankaralı seyirciler unutamadıkları *Andorra* ile tanıdıkları, *Don Juan ya da Geometri Aşkı*'nı seyrettikleri Max Frisch'in bu kez Ankara Sanat Tiyatrosu'nda *Saf Adam ve Kundakçılar*'ını görmek olanağını buldular.

Oben Güney'in, öyle sanıyorum, ilk sahneye koyma denemesi olan *Saf Adam ve Kundakçılar*, Ankara Sanat Tiyatrosu'nun *Ayak-bacak Fabrikası* gibi gereğinden çok şişirilmiş oyunlarını gören seyircileri için, gerçek bir sanat şöleni olmuştur.

Max Frisch'in saf adamı Bay Biedermann, bir işadamıdır. İşadamı olarak hiç acıması yoktur; örneğin, kendini öldüren saç suyu bulucusunun dul ve yaslı karısına karşı davranışı... örneğin, sattığı saç suyunun hiçbir işe yaramazlığını bile bile yapıp satması... Biedermann'ın kişiliğinin bir yönüdür. Bir başka yönü, kendinden aşağı kat insanlarına karşı her "burjuva" nın duyduğu halkçılık... Frisch'in bu işadamının bir de yazgıya inanan yönü var. Bu üç belirgin yönüne oldukça saflığı da eklenince, ortaya renkli bir kişilik çıkmakta. İlginç kişiler olan kundakçılar da işin içine girince tatlı bir toplumsal yergi olup çıkmaktadır *Saf Adam ve Kundakçılar*. Bu arada Frisch'in *us*'u, *uyarı*'yı temsil eden "koro"yu günümüzün itfaiyecileriyle oyuna sokması, koro'nun oyuna çok iyi bir yolda katılmasını ustaca sağlaması, *Saf Adam ve Kundakçılar*'ın ilginç yönlerinden biri olmaktadır. Oyunun son sahnesi "ahret"se, ayrıca anılmaya değer.

Yönetici Oben Güney, Frisch'in oyununa giden bir uyum sağlamış. Oynadığı Bay Biedermann'da da yetenekli bir oyuncu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, her yeni oyunda daha bir gelişmiş olduğunu gördüğümü söylemek isterim. *Saf Adam ve Kundakçılar*'daki yöneticiliği de, onun, gelecekte başarılı çalışmalar yapacağını belgelemektedir.

Sad Adam ve Kundakçılar'ın oyuncularına gelince... İri kundakçı Schmitz'de Rânâ Cabbar, kolay unutulamayacak bir oyun çıkarmaktadır. Kundakçılardan Eisenring'te Ayberk Çölok, Anna'da Aysan Sümercan, Babette'e Elif Türkân Çölok, Doktor Phil'de Oktay Sözbir ve Nihat Ziyalan, Erkan Yücel, Çetin Öner'in de içinde bulunduğu "koro", *Saf Adam ve Kundakçılar*'ı görülmesi gerekli bir oyun yapmaktadır. Osman Şengezer'in özellikle "ahret" dekorunu da anmak isterim.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

KİTAPLAR:

"İslâm Devletlerinde Kadın Hükümdarlar"

Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi İslâm Tarihi Doçenti Dr. Bahriye Üçok, *İslam Devletlerinde Kadın Hükümdarlar*[1] adı altında değerli bir inceleme yayımladı. Genç kuşağın çok başarılı araştırıcılarından biri olan Dr. Bahriye Üçok, doktora tezini de, İslâm tarihinin en ilginç yapraklarından çıkarmış, *İslâm Tarihinde İlk Sahte Peygamberler*[2] konunusunda çalışmıştı. İslâm tarihi, yüzyıllar boyunca İslâm kültürünü benimsemiş biz Türkler için özel bir önem taşır. İslâm tarihinin yeni bir açıdan incelenmesi her bakımdan yararlı olmaktadır. İslâm dünyasının genel toplumsal gelişmeye neler kattığını ve bu katkıları sırasında o kültürü benimsemiş olan biz Türklere neler kazandırıp neler kaybettirdiğini açık seçik bilmemiz gerekir.

Dr. Bahriye Üçok yapıtının Giriş'inde "İslâm'da kadının yeri bazı bakımlardan erkeğinkine nazaran daha aşağı ise de, İslâmiyetten sonraki kadınla önceki kadının durumları arasındaki fark her hangi bir devrimde görüldüğünden daha büyüktür" diyor. Bununla birlikte kadının İslâmlıkta da bir hayli küçümsendiği Tanrı buyruklarıyla meydandadır: Çünkü Tanrı erkekleri kadınlardan üstün kıldı... öyleyse iyi kadınlar, boyun eğenlerdir... Başıboş kalmalarından korktuğunuz kadınlara öğüt verin... Onları dövün (Nisâ sûresi: 34). Tanrı size çocuklarınız için şunu ısmarlıyor: Erkek için kız payının iki katı (Nisâ sûresi: 11). Kadınlarınızdan yoz yaklaşmada bulunanlara karşı içinizden dört tanık tutun. Bu kadınları evlere kapatın, ölüm canlarını alıncaya kadar.. (Nisâ sûresi: 15).

Peygamberin bir sözü de konuyu büsbütün ilginç kılmaktadır. İran tahtına Husrev Pervîz'in büyük kızı Purandoht'un oturduğunu öğrenince şöyle demiş: Devlet işlerini bir kadının eline bırakan ulus *felâh* bulmaz (s. 14, S: 53 ve aynı sayfanın dipnotu). Dr. Bahriye Üçok, bir çok güvenilir kaynaklarla birlikte, kimi tarihçilerin Ebûbekir'e yakıştırmak istedikleri ve böylelikle tarihsel yükünden kurtulmaya çalıştıkları bu sözün Peygamber sözü (Hadîs) olduğunu doğrulamaktadır. Çünkü, değerli bilginin pek haklı olarak ileri sürdüğü gibi, Purandoht'un tahta çıkışı Peygamberle zamandaştır.

Bütün bunlara karşı, boyun eğmeleri Tanrıca buyurulmuş ve onları başlarına geçiren ulusların *felâh* bulmayacakları Peygamberce açıklanmış olan kadınlar nasıl olmuş da İslâm devletlerinde egemen olabilmişlerdir?.. Bu soru, bizleri, devlet kurumunun köklerine kadar götür-

[1] Doç. Dr. Bahriye Üçok. *İslâm Devletinde Kadın Hükümdarlar.* Türkiye İş Bankası Kültür yayınları. Ankara 1965.

[2] Dr. Bahriye Üçok. *İslâm Tarihinde İlk Sahte Peygamberler.* Ankara 1957.

mektedir. Tarihin diyalektik yöntemle incelenmesi, *Hükümdar* adı verilen kişilerin çoğunlukla *hükmeden* değil *hükmedilen* kişiler olduklarını göstermektedir. Gerçek yönetici, egemen sınıfların çıkarlarıdır. *Hükümdar* bu çıkarların gereklerini yerine getiren bir *boyun eğici*'dir. Kültürce geri bırakılmış olan kadınların büyük çoğunluğu bu ince düzenin işleyişini kavrayamadıklarından ötürü gerektiği gibi boyun eğemezler, başkaldırırlar. Bu yüzden de, Peygamberin dediği gibi, *Devlet işlerini kadınların eline bırakan uluslar felâh bulmaz.* Pek açıktır ki *Hükümdarlık* işinde başarıya ulaşmış kadınlar, Tanrı buyruğunca boyun eğmesini gereği gibi becerebilmiş kadınlardır. Dr. Bahriye Üçok'un yapıtı, her yaprağında, bu gerçeği tanıtlamaktadır. Örneğin Mısır'ın kadın sultanı Şecer Üd-Dür (s. 43-66) bu şaşmaz yasayı yerine getirdiği sürece egemen olduğu halde *kadınlaşmaya* başlar başlamaz tahtını yitirmiştir. Dr. Üçok bu sonucu şöyle anlatıyor: Her zaman takdir ve hayranlık görmüş, her zaman en üst makama getirilmiş, resmen ve fiilen sultanlık etmiş olan Şecer Üd-Dür, yakın zamanlara kadar gönlüne ve devletine hükmettiği Aybek'in kendi üzerine hükümdar soyundan bir kadını ortak almasına hem hissî hem siyasî bakımdan tahammül edemedi; kıskançlığı, keder ve hiddeti sinirlerini bozdu; yüksek duygularının yerini intikam düşünceleri aldı (s. 60)... Gene Dr. Üçok'tan öğrendiğimize göre: Mısırlı prenseslerden Kadriye Hüseyin hanım Şecer Üd-Dür için, fevkalâde bir insandı, fakat Aybek başka bir kadınla nişanlanınca hissiyatına mağlup oldu, alelâdeleşti, diye yazar (s. 64).

Görüldüğü gibi, egemen sınıfların çıkarları gerektirince ne Tanrı buyruğu engel olabiliyor, ne Peygamber sözü. Boyun eğmeleri Tanrıca buyurulmuş ve onları başlarına geçiren ulusların *felâh* bulmayacakları Peygamberce açıklanmış olan kadınlar *Hükümdar* olabiliyorlar. Koşullar bir kadını gerektiriyorsa İslâm yasaları bile bu sonucu önlemeye yetmemektedir. Bu gerçek, İslâm ülkelerinin her köşesinde olduğu gibi, Osmanlı İmparatorluğunda da doğrulanmıştır: II. Mahmut, kardeşi IV. Mustafa'yı öldürttüğü zaman Yeniçeriler Osmanlı tahtının sahibi ve tek vârisi II. Mahmut'u tahtından indirmeye karar verdiler. Bunun üzerine onlara, *peki kimi Padişah idecekseniz*, diye soruldu. Onlar, *Esma Sultan olsun, her kim olursa olsun. Allah ocağımıza zevâl vermesin*, diye bağırdılar (s. 180).

Hükümdar kadın olmuş, erkek olmuş, ne çıkar? Önemli olan ocağın *zevâl* bulmamasıdır. Dr. Bahriye Üçok'un yapıtı, bu gerçeği bir kez daha ve pek özel bir alanda sergilediği için ayrı bir önem kazanmaktadır.

Dr. Bahriye Üçok, değerli yapıtının Giriş bölümünde *Kadın Hükümdarlar* bakımından Dünya Tarihinin tümünü özetliyor (s. 3-19). Bu özette Dünya Tarihinin hemen bütün *Kadın Hükümdarlar*'ı sıralanıyor ve değerlendiriliyorlar, Sebâ

Melîkesi Belkis'den tutun da Hollanda Kraliçesi Juliana'ya kadar..... Bu arada Bizans'ın Zoe'si gibi tahtı ancak iki ay paylaşabilmiş olanlarla İngiltere'nin Lady Jane Grey'i gibi iki hafta bile tutunamamış olanlar da var. Bunların içinde üstün kişilikleriyle tarihin akışını etkilemiş bulunan *Kadın Hükümdarlar*'ın özellikle belirtilmiş olması, Dr. Üçok'un ikinci büyük başarısıdır.

Çocuklar vardır, büyüklerin her gün yüzlerce kez yaptıkları bir işi yapıverince çevrelerinde olağanüstü bir hayranlık uyandırırlar. *Kadın Hükümdarlar* başlığının bu sanıyı uyandırmasına karşı, kadınları bu çocukça açıdan ele almamış ve bilimsel incelemenin gereklerini bütün ayrıntılarıyla yerine getirebilmiş olması da Dr. Üçok'un üçüncü önemli başarısıdır. Yapıtın hemen her yaprağında görüldüğü gibi, incelenen, *Hükümdarlar*'ın kadınlıkları değil, sürekli olarak çatışmakta bulunan dış ve iç koşullar arasında oluşurken aynı zamanda o koşulları –belli ölçülerde de olsa– etkilemeye çalışan kişilikleridir. Dr. Üçok, incelemesinde, çevreleri bütün genişliğiyle belirtmekte, çatışmaları göstermekte ve bütün bunların arasında oluşan kişiliklerin gerçek yüzlerini ortaya koymaktadır.

Okuyun *İslâm Devletlerinde Kadın Hükümdarlar*'ı. Sevecek ve yararlanacaksınız. Öyle görünüyor ki, değerli bilgin Doç. Dr. Bahriye Üçok, ilerde, İslâm Tarihinin daha bir çok yarı karanlık yapraklarını gün ışığına çıkaracaktır.

Orhan HANÇERLİOĞLU

Bir Aşk Kırgınının Şarkısı

Guillaume Apollinaire'in *Chanson d'un Malaimé* adlı şiiri Cemal Süreyya ve R. Tomris tarafından dilimize çevrilmiş, De Yayınları arasında *Bir Aşk Kırgınının Şarkısı* adıyla bir kitap halinde yayımlanmıştır [1].

Soyca Polanyalı bir aileden gelen Apollinaire'in asıl adı Wilhelm Apollinaris Kostrowitzky idi ve 1880 yılında Roma'da doğmuştu. Çocukluğunu İtalya'da geçirmiş, sonradan Fransa'ya yerleşmişti. Aşırı denemelere girişmiş bulunan Apollinaire'in şiirleri zamanında yadırganmıştır. Çeşitli dergilerin yöneticiliğini yapmış, kübizmin savunucularından biri olmuştur. Birinci Dünya Savaşına katılmış ve 1918 yılında ölmüştür. Çevrilen bu uzun şiir, onun önemli şiirlerinden biridir ve Annie Pleyden adlı bir İngiliz kızı için yazılmıştır.

Bir Aşk Kırgınının Şarkısı, Fransızca aslı ile birlikte yayımlanmış bulunuyor. Cemal Süreya ve R. Tomris, şiiri Türkçe düşünerek çevirmişlerdir. Baştan sona kadar aslı ile karşılaştırıldığında başarılı bir çeviri karşısında bulunduğumuzu anlıyoruz. Ancak bazı yerlerde bazı noktalar dikkatimizi çekti. Altıncı sayfadaki,

> Nous semblions entre les maisons
> Onde ouverte de la mer Rouge
> Lui les Hébreux moi Pharaon

dizelerinin şöyle çevrildiğini görüyoruz:

> Evler ayrık dalgaları Kızıldenizin
> Sokaklar arasında ilerliyorduk
> Kaçan yahudilerdi o ben de Firavun

1) APOLLINAIRE Guillaume, Bir Aşk Kırgınının Şarkısı (Çev. Cemal Süreya R. Tomris), De Yayınevi, İstanbul 1965, s. 39, 3 lira.

Aynı günlerde, Varlık Dergisinin 15 ekim 1965 tarihli sayısında Necati Cumalı tarafından yapılan çeviri ise şöyle:

Tıpkı evler arası yolu
Yarıldı Kızıldeniz aştık
O İbraniler ben Firavun

Bunu düzyazı olarak şöyle çevirebiliriz: Evler arasında, Kızıldenizin yarılan suları arasındaki İbraniler ile Firavun'a benziyorduk. Buna göre, çevirinin bu ruhu verecek şekilde şiirleştirilmesi gerekirdi.

Dokuzuncu sayfadaki:

Sa soeur–épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique

dizelerinin Cemal Süreya çevirisi şöyledir:

Kızkardeşiyle evli ordular kuran
Hiçlemişler seni başka ne yaparsın

Necati Cumalı'nın çevirisinde ise dizeler şu biçimi almış:

Kızkardeşin–karın askerin
Tek aşkın olmadıktan sonra

Öyle görünüyor ki iki çeviri de şiirin aslındaki ruhu verememiştir. Aynı sayfanın sonundaki beşlikteki son iki dize,

Près d'un tapis de haute lisse
Sa femme attendait qu'il revînt

Süreya'da şöyle çevrilmiş:

Ve bıraktığı günkü gibi karısı
Bekliyordu gergefinin başında

Şiirin aslında "gergef" yok. Cumalı,

Yerde ipek bir halı halis
Eşinin yollarında gözü

diye çevirerek birinci dizeyi aslına daha uygun olarak çevirmiştir. Ancak, neden ipek halı da değerli bir halı değil. "Haute lisse"i gergef olarak çevirmek doğru görünmüyor bize. "Lisser" fiiline ve buradaki "lisse" şekline başka bir anlam vermek gerekmez mi? Onuncu sayfanın sonundaki

Revienne le soleil de Pâques
Pour chauffer un coeur plus glacé

dizelerini Süreya

Paskalya güneşi buyursanıza
Çözsenize yüreğimde biriken karı

biçiminde çevirmiş, Cumalı ise aslına daha sadık kalarak.

Paskalya güneşi aç gene
Buz kesen bir kalbi ısıt ta

biçiminde çevirmiştir. İkinci çevirinin biraz daha "şâirane" olması gerekirdi, ama Süreya'nın çevirisi gibi olması da doğru değil. Kitabın on ikinci sayfasının üçüncü beşliğindeki

Voie lactée ô soeur lumineuse

dizesinin Süreya gibi

Sen samanyolu ne güleç ablasısın

diye çevrilmemesi gerekirdi. Buradaki "lumineuse" sözünün güleç sözü ile ilgisi yok. Bunun "ışıklı", "nurlu" gibi bir söz ile karşılanması gerekirdi. Çünkü, bundan sonraki dizede (Des blanc ruisseaux de Chanaan) "blanc" (ak) sözü geçtiği gibi bunu izleyen dizede de (Et des corps blanc des amoureuses) "blanc" sözü geçmektedir. Bu "ak" sözlerile "lumineuse" sözü bir birlik yaratmaktadır. Buradaki ikinci ve üçüncü dizelerin çevirilerinin de aslına yaklaşık olmadığına değinmek isteriz. "Sevdalı kızlara vergi sırma saçların" olarak çevrilen üçüncü dizenin "Sevdalı kızların ak vücutları" gibi çevrilmesi uygun düşerdi. Bu beşliğin son dizesindeki "d'autres nébuleuses"ün "gök kıyılarına" yerine "dünyalara" olarak çevrilmesi daha doğru olurdu. Bu sayfadaki son beşliğin üçüncü ve dördüncü dizeleri

J'ai chanté ma joie bien–aimée
Chanté l'amour à voix virile

Süreya tarafından

İştahla söylediğim aşkın şarkısıydı
Sevincin şarkısıydı toz kondurmadığım

olarak çevrilmiştir. Sanıyorum ki bu dizelerin çevirisi şöyle olmalı

Söylediğim sevilme sevinin şarkısıydı
Aşkın şarkısıydı erkekçe söylediğim

Kitabın on dördüncü sayfasındaki birinci beşliğin üçüncü dizesindeki "la cour" sözü "tünek" olarak çevrilmiştir. "Kümes" olarak çevrilmeliydi. On sekizinci sayfadaki birinci beşliğin dördüncü dizesi (O mes Cosaques Zaporogues) neden "Ey sevimli kazaklar şu halde" olarak çevrilmiş? Yirmi dördüncü sayfadaki "grioflier" nin de "baruk tarçın" ile ilgisini göremedik. Cemal Süreya, yirmi altıncı sayfadaki

Malheur dieu pâle aux yeux d'ivoire
.....

Malheur dieu qu'il ne faut pas croire

dizelerini şöyle çevirmiş:

Mutsuzluk fildişi gözlü uçuk tanrı

.....

Mutsuzluk tanınmaması gereken tanrı

Bu dizelerin çevirisinin aslındaki ruhu vermediği kanısındayım. Yirmi sekizinci sayfadaki

Aşkım ne çok sevilmiştin sen
Şimdiyse ne acılar ne acılar

biçiminde çevrilen

O mon amour je t'aimais trop
Et maintenant j'ai trop de peine

dizelerinin

Ey sevgili ne kadar sevmiştim seni
Şimdiyse tarifsiz acılar içindeyim

olarak çevrilmesi daha doğru gibi görünüyor bize. Otuzuncu sayfada yer alan "Sa lame un ciel d'hiver neigeant" dizesinin "Çeliği göğünden kar serpen bir kış" yerine, "Karlı bir kış göğü sanki namlusu" biçiminde olmalıydı. Otuz ikinci sayfadaki "C'est le soir quand les riveraines" dizesinin "Bir akşamdır kadınlar kıyısına" diye çevirisi doğru değildir. "Bir akşamdır kıyısında oturan kadınlar" olarak çevrilmesi gerekir, "riveraine" sözü, kıyıda oturan, yalıda oturan anlamındadır. Otuz sekizinci sayfadaki

Crient tout l'amour de leurs tziganes
De tous leurs siphons enrhumés
De leurs garçons vêtus d'un pagne

dizelerinin

Çiganlarının olanca aşkıyla
Sana doğru haykırıyorlar
Nezleli sifonlarla garsonlarla sana

biçiminde çevirisi uygun görünmedi bize. Bu dizelerin aslına yakın olarak

Sana haykırıyor çiganlarının aşkıyla
Nezleli sifonlarile
Peştemal kuşanmış garsonlarile

Bu bir iki nokta dışında, çeviri başarılıdır. Apollinaire'in bu uzun ve ababa biçiminde uyaklı beşliklerden kurulu şiiri böylece dilimize kazandırılmıştır.

*

Mutlu Günler

Usdışı tiyatronun öncülerinden biri olan Samuel Beckett, ülkemizde, özellikle, *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu ile tanınmıştır. Bundan başka oyunları da dilimize çevrilen Beckett, 1906 yılında Irlanda'nın Dublin şehrinde doğmuştur. Sonradan Fransa'ya yerleşen yazar, oyunlarının çoğunu burada yazmıştır. Mutlu Günler [2], son kez çevrilip yayımlanan oyunudur. Winnie (elli yaşlarında bir kadın) ve Willie (altmış yaşlarında bir erkek) iki kahramanı olan bu oyun, "kavruk çimenlerle kaplı", "ortada küçük bir tepecik yaparak" yükselen bir yerde geçer. Winnie, tepeciğin tam ortasında beline kadar gömülüdür. Willie tepeciğin ardında gizli, yerde uyumaktadır. Uzunca oyun süresince hep Winnie konuşur. Bu konuşmalar, gelişigüzeldir. Hemen hemen eski mutlu günlerin anıları anlatılır konuşmalarda. Gençlik aşkları, eski dostlar vs.. Beckett, bu oyununda da kendini belirli bir yol bulamamış, alacakaranlıkta bocalayan insanlığın dünyasını koyar ortaya. Konuşmalar belirsizdir, bir amaca dönük değildir. Ama insandır konuşan, insanın dertleridir, sevinçleri, düşünceleridir görüp duyduklarımız. İnsanın kafası, Winnie'nin dediği gibi her zaman bağırtılarla doludur. İnsanın bir şarkısı vardır. Bazısı söyleyebilir bunu zamanında, bazısı zamanı iyi seçemez. Winnie şöyle konuşur: "Ama şarkım için daha erken belki. Şarkıyı çok erken söylemek tehlikesi var çünkü. Öte yandan, çok geç de kalabilir insan. Bakarsınız, yatma zili çalıvermiştir, hâlâ şarkınızı söylememişsinizdir. Koca gün akıp gitmiştir, akıp gitmiştir, bitmiştir artık, ama hiçbir perdeden, hiçbir nitelikte tek şarkı söylenmemiştir. Burada ortaya bir problem çıkıyor. İnsan şarkısını... öyle durup dururken söyleyemiyor, hayır. Bilinmeyen bir etkiyle, şarkının, içerden kaynayıvermesi gerek. Zamanı iyi ayarlayamamışsanız yutkunup susturursunuz. İnsan, işte şimdi şarkının tam sırası, şimdi olmazsa bir daha hiç olmaz, diyor, ama bir türlü söyleyemiyor. Kısacası söylenmeden kalıyor şarkı. Tek noktası bile söylenmeden". İşte böyle, insan bir türlü neyi ne zaman yapacağını bilemiyor, yaşamı tam bir açıklık içinde akıp geçemiyor.

2) BECKETT Samuel, Mutlu Günler (Çev. Akşit Göktürk), De Yayınevi, İstanbul 1965, s. 59, 2 lira.

Beckett, kendi usdışı tiyatro anlayışı içinde bunları koyuyor ortaya. Konudan konuya geçen konuşmalarla Winnie, içinde bulunduğu çıkmazı da koyuyor önümüze. Konuların değişikliği oyuna renk katıyor. Beckett, böylece sıkmıyor dinleyici–seyirciyi, aynı dekor ve hava içinde geçen iki perde boyunca sonu sabırsızlıkla bekliyoruz.

Muzaffer UYGUNER

YENİ YAYINLAR:

KAHVEDE ŞENLİK VAR: (güldürü, *Sabahattin Kudret Aksal.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 70 sayfa, fiyatı 2 lira. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi 49 İstanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.") Ankara'da Yeni Sahne'de ekim 1965'ten bu yana oynanmakta olan ve büyük bir ilgi gören *Kahvede Şenlik Var*'ı seveceğinize güvenim var. Kadın–erkek ilişkisini tatlı bir eğleni olarak ele alan bu güzel güldürü, Türk tiyatrosu için bir kazanç olmuştur.

EDEBİYATIMIZDA İSİMLER SÖZLÜĞÜ: (hazırlayan: *Behçet Necatigil.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 260 sayfa, fiatı 5 lira. Ekli 3. basım.) Behçet Necatigil'in güvenilir bir çalışması olan *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Türk Edebiyatı'nın en tanınmış 450 kişisinin hayatlarını, özelliklerini, başlıca eserlerini, bir kılavuza yakışan bir doğruluk ve titizlikle vermektedir. Ortaöğretim öğrenci ve öğretmenlerinin olduğu kadar Türk Edebiyatıyla ilgili herkesin işine yarayacak bu sözlüğü okurlarımıza önemle duyururuz.

SEÇİLMİŞ DÜŞÜNCELER: (*Friedrich Nietzsche*'den çeviren: Samih Tiryakioğlu., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 80 sayfa, fiyatı 2 lira.) "Üstün–kişi" nin sözcüsü Nietzsche'nin özdeyişlerinden bir seçmeler kitabı bu. Özlü sözlerden hoşlanan okurlarımıza salık veririz.

RUH VE AKIL BOZUKLUKLARI: (Psikiyatriye giriş, *Dr. Henry Yellewlees.*, çeviren: Ender Gürol., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 197 sayfa, fiyatı 5 lira.)

İÇİMİZDEKİ ŞEYTAN: (roman, *Sabahattin Ali.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 394 sayfa, fiatı 6 lira. "Sabahattin Ali–Bütün Eserleri" dizisi: 6)

BİR SAVAŞ VARDI: (roman, *John Steinbeck.*, çeviren: Ülkü Tamer., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 184 sayfa, fiyatı 4 lira.)

BARAGAN'IN DİKENLERİ: (roman, *Panait Istrati.*, çeviren: Yaşar Nabi., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 90 sayfa, fiyatı 2 lira. Dördüncü basılış.)

JAPON MASALLARI: (masallar, derleyen ve çeviren: *Münibe Özgüç.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 58 sayfa, fiyatı 1 lira.)

DÜNYAMIZA BAKIŞ: (seçme denemeler, *Albert Einstein.*, çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol, Cevat Çapan, İsa Öztürk, Yaşar Anday., Çan Yayınları, İstanbul 1965., 112 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: P. K. 1034 Galata/İstanbul. "Aşağıdaki Çan Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

DENEMELER VE BİR ALMAN DOSTA MEKTUPLAR: (*Albert Camus.*, çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol., Çan Yayınları, İstanbul 1965., 137 sayfa, fiyatı 5 lira. Üçüncü basılış.)

TOPLUM SÖZLEŞMESİ: (*Jean–Jacques Rousseau.*, çeviren: Vedat Günyol., Çan Yayınları, İstanbul 1965., 186 sayfa, fiyatı 6 lira. İkinci basılış.)

DÜŞÜNCE TİYATROSU: (*Afif Yesari.*, Tarla Yayınları, İstanbul 1966., 44 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Tarla Yayınevi, Beyazsaray 34, Beyazıt/İstanbul.)

ÖĞRETMEN ŞİİRLERİ ANTOLOJİSİ: (derleyen: Halim Yağcıoğlu., Öğretmenler Bankası Yayını, Ankara 1965., 103 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Öğretmenler Bankası Dersmal/Ankara)

OLE: (şiirler, *Ayhan Kırdar.*, Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları, İstanbul 1966., 30 sayfa, fiyatı 2 lira.)

ÖLÜ NOKTA: (şiirler, *Jozef Habib Gerez.*, İstanbul 1966., 50 sayfa, fiyatı 5 lira.)

KAN AĞRISI: (şiirler, *Ertuğrul Karakoç.*, Ozan Yayınları, Gaziantep 1966., 62 sayfa, fiyatı 3 lira.)

HACIBEKTAŞ'TA PİREVİ VE DİĞER ZİYARET YERLERİ: (*Doç. Dr. Bedri Noyan.*, İzmir, basım yılı belli değil., 98 sayfa, fiyatı 10 lira. İsteme yeri: Yazar, Aydın.)

TERCÜME: (Üç aylık dergi, sayı: 84, ekim–aralık 1965., Millî Eğitim Bakanlığı yayını, Ankara, 131 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Millî Eğitim Bakanlığı Yayım Müdürlüğü, Ankara.) Bir süreden beri düzenli olarak yayımlanmaya başlayan *Tercüme*'nin bu son sayısında Albert Schweitzer, Horatius, Albert Camus, Michael Hamburger, Ricarda Much ve Thornton Wilder'ın yazıları, Dylan Thomas'ın bir kısa oyunu, Horst Bienek'in Max Frisch'le bir konuşması ve Charles Baudelaire'in bir Rainer Maria Rilke'nin dört şiiri yer almıştır. Ayrıca Ahmet Kutsi Tecer ile Ziya Osman Saba'nın birkaç şiirinin İngilizce, Ahmet Haşim ile Yahya Kemal'in birkaç şiirinin de Fransızca çevirileri asıllarıyla birlikte verilmiştir. *Tercüme* her kitaplıkta bulunması gerekli dolgun bir dergidir.

Yeni Bir Dergi

TARLA: (köycülük, eğitim ve sanat dergisi, 1. sayı, 15 aralık 1965., fiyatı 125 kuruş, yıllığı: 20 lira. Çıkaran: Tahir Kutsi Makal., İsteme yeri: Tarla Yayınevi, Beyazsaray 34, Beyazıt/İstanbul.)

Güney ÇETİN

BU SAYININ SÖZCÜKLERİ

acımasız: Başkasının zavallılığından ya da yıkımından dolayı acı duymayan, *merhametsiz.*

coşku: Duygululuğun uyarımlara karşı tepki halinde belirmesi, *heyecan.*

doğal: Doğada bulunan; doğa'nın düzenine ve gereklerine uygun, *tabiî.*

dokunca: Bir çıkarın bozulması ya da yitmesi, *zarar.*

erek: Bir şey yapılırken varılmak istenen son, *gaye.*

eylem: Eylemek işi, *fiil;* belli bir amaçla belli bir yöntem kullanılarak yapılan iş, *ameliye, (action).*

gerekseme: Bir şey için duyulan gereklik, *ihtiyaç.*

görkem: Göz alıcılık ve gösterişlilik, *ihtişam.*

güldürü: Sonu acıklı olmayan, çoğunlukla da kişilerin ve toplumun gülünç hallerini ortaya koyan oyun, *komedi.*

kargış: Kargımak eylemi ya da bu amaçla söylenen sözler, *lânet, tel'in.*

katkı: Katılan şey, ulaç, ulama, ek, *ilâve.*

kırım: Savunmasız insanların yığın halinde öldürülmesi, *katliam.*

kıya: Adam öldürme ya da bu derecede ağır sayılan suç, *cinayet.*

kuşku: İşkilden doğan uyanıklık, *şüphe.*

olağanüstü: Olağandan yüksek, *fevkalâde.*

övgü: Övmek için söylenen söz ya da yazı, *methiye.*

sanı: Sanmak eylemi ya da sonucu, *zan.*

sorun: Düşünülüp çözülmeye, konuşulup bir sonuca bağlanılmaya değeri ve gereği olan durum, *mesele.*

süre: Bir olayın başı ile sonu arasındaki belirli zaman, *müddet.*

şölen: Saygı ve sevgi gösterilmek istenilen kimseleri çağırtıp özenli yiyecek ve içeceklerle ağırlama işi, *ziyafet.*

tanıtlamak: Bir savın gerçekliğini yadsınamayacak bir biçimde göstermek, *ispat etmek.*

tekdüzenli: Aynı biçimde yenidenlenip giden, *yeknesak, monoton.*

töre: Bir toplumda şu ya da bu konuda tutulagelen yolların ya da alınagelen durumların topu, *örf ve âdât*

tutku: Öteki isteklerin üstüne çıkmış aşırı istek, aşırı tutkunluk, *ihtiras.*

tüze : Herkesin yasaca tanınmış olan hakkını vermek ya da bu hakka ilişmemek ilkesi ya da eylemi, *adalet;* tüzeyi uygulayan devlet örgütleri, *adliye.*

uğraşı : Uğraşılan şey, iş, iş güç, *meşguliyet.*

utku : Birçok emekler ve tehlikeli uğraşmalar pahasına erişilen mutlu sonuç, *zafer.*

üzüntç : İstenilen bir şeyin olmaması dolayısıyla duyulan üzüntü verici duygu, *keder.*

yasa : Devletin yasama kurulunca, herkesce uyulmak üzere konulan her türlü kural, *kanun.*

yazgı : Kişinin alnına Tanrıca yazıldığına inanılan alınyazısı, *kader.*

yergi : Yerme işi, kötüleme; birini, bir düşünüyü, bir yapıtı, bir şeyi yermek, kötülemek için yazılmış yazı, ya da söylenmiş söz, *zem, hicviye.*

yetenek : Dışardan gelen etkileri alabilme gücü, *kabiliyet.*

yıkım : Büyük dokunca, *felâket.*

yüküm : Yapmaktan kaçınılamayan iş, *mecburiyet, mükellefiyet.*

*

Yeni Üyelerimiz

Türk Dil Kurumu'na üye olmak isteyenlerin dilekleri Yönetim Kurulu'nun şubat 1966 toplantısında görüşülerek karara bağlanmıştır. Yeni üyelerimizin adlarını bildiriyoruz :

İhsan Olgun
Prof. Hilmi Akın
Prof. Bahri Savcı
Doç. Berin Yurdadoğ
Neşe Öztelli
Nuran Yarkın
Ayser Barlas
Aysel Dikmen
Sevim Güray
Muhittin Güngen
Hilmi Tuner
Halit Çakır
Mahmut Atalar
Tayyar Kerman
Halil İban
Selâhattin Çiller
Ali Dündar
Haşim Kanar
Mustafa Vasıf Ersoy
Bedii Demirseren
Nuri Dinç

En son yayınları, bütün toplumcu eserleri topluca bulacağımız yer

SERGİ KİTABEVİ

Oistrakh, Gilels, Kogan, Rostropovich, Bezrodny, Schafran ve en büyük virtüözlerden en değerli eserler
FRANSIZ — SOVYET — RUMEN
yapısı, çok ucuz

KLASİK MÜZİK PLAKLARI
SERGİ KİTABEVİ'nde

Büyük Sinema içi, Kat: 1, P.K.: 117
Yenişehir-ANKARA

(Dil-7)

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

TÜRK DİLİ, Sahibi : Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen : Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 175, 1 Nisan 1966*

Baba Oğlu Neden Anlamaz?

AGÂH SIRRI LEVEND

Dil devriminden beri, hatta devrimi hazırlayan uzun tartışma yıllarından beri, dil konusu üzerinde söylenmedik söz, ilişilmedik yön hemen kalmamış gibidir. Söylediler, yazdılar, sataştılar; cevaplarını da aldılar. Ancak bu sataşmaların zaman zaman yenilendiği görülür. Toplantılardaki konuşmalarımızda bunları bize anlatan üyelerimiz hiç üzülmesinler. Dil devrimine türlü nedenlerle karşı olanlar, her zaman söyleyecek şey bulacaklardır. Biz onlara cevap vermekten çok, üyelerimizi aydınlatmak için sırası geldikçe açıklamalar yapmayı görev bileceğiz.

İlk günlerden beri tekrarlanan sözlerden biri, baba ile oğlun birbirini anlamaz hale geldikleridir. Baba ile oğul dün de birbirinin dilini anlamıyorlardı. Bugün de anlamamış olabilirler. Dün bu ayrılık, yazı diliyle konuşma dili arasındaki uçurumdan ileri geliyordu. Şurası bir gerçektir ki, bilim ve sanat dili, kendine özgü kavramları, kelimeleri, terimleri ve deyimleri dolayısıyla elbet her anlayışa açık olamaz. Ama bir gazete haberi, bir mektup, bir dilekçe, herkesin anlayacağı dille yazılmış olmalıdır. İşte eskiden yakınılan bu çeşit yazılardı.

Örneğin, gazeteler geceki yangından bahsedeceklerdir. Bu haberi öyle "tumturaklı" bir anlatışla kaleme alırlardı ki, "nar, lehib, han u man -suz" gibi kelimelerden yapılmış zincirleme tamlamalar arasında, bu cümlelerden bir anlam çıkarmak her yurttaş için kolay olmazdı.

Bütün yazılarda hüner ve marifet göstermek merakı öyle salgın bir hale gelmişti ki, yurttaşın derdini dile getirmek amacıyla kaleme alınan bir dilekçede, sevginin ve içtenliğin belirtisi olması gereken bir baba mektubunda, kalıplaşmış cümle yığınları, soğuk ve cansız kelime cambazlıkları arasında ne amaçtan eser kalırdı; ne de içtenlikten bir iz. "Tasannu" denilen bu yapmacıklar, bu şaklabanlıklar şimdi kalmamış, yakınma konusu da ortadan kalkmıştır.

Bugün babanın, yani yaşlının anlamadığı, bir türlü öğrenip kullanmak, hatta işitmek istemediği, yeni kelimelerle bilim terimleridir. Yeni kelimeleri öğrenmek ve anlamak istemeyenler, yalnız geleneğe bağlı eskiler değildir. Gençler arasında da dil hareketine uzak kalmış olanlar vardır.

Geçenlerde, Ulus gazetesinde çıkan bir yazımda "aşama" kelimesini gören bir genç, "aşama" ne demek diye bana soruyordu. Aşama yadırganacak bir kelime değildir. Hele cümle içinde kolayca anlaşılmaktadır. Ama genç, dil bilincine ermediği ve dil sorunlarıyla ilgilenmediği için aşamayı bilmiyor. Halbuki yaşlı, eğer dil devrimini milliyetçiliğin kaçınılmaz bir koşulu sayarak davayı benimsemişse, "mertebe, merhale" gibi kelimeleri bir yana atarak, aşamayı rahatça kullanıyor. O halde asıl neden, toplumsal sorunlara, hele dil gibi ana davalara karşı duyulan ilgi, ya da ilgisizlikten başka birşey değildir.

Davayı bu açıdan ele alarak terimlere de değinebiliriz. Terim, bir kültür işidir. Terimleri anlayabilmek için, o terimlerin geçtiği bilim dalına yabancı olmamak gerekir. Her zaman tekrarlanan bir örneği verelim: Geometri bilmeyen birine "müselles-i mütesaviyü'l-adla" deseniz de anlamaz; "eşkenar üçgen" deseniz de. Geometriyi bilen bir baba düşünelim. O vaktiyle "mektep"te hendese okumuş, sözü geçen terimi "müselles-i mütesaviyü'l-adla" olarak öğrenmiştir. Şimdi oğlu okulda geometri okuyor ve bu terimi "eşkenar üçgen" diye öğreniyor. Baba oğlu anlasın diye, çocuğa "müselles-i mütesaviyü'l-adla"ı mı öğretelim? Yoksa, oğlunu anlamak isteyen babaya, bugün okullarda okutulmakta olan "eşkenar üçgen" terimini öğrenmesini mi salık verelim?

Dava bu kadar açıktır. Bu gerçeği anlamamak ise çok gülünç, hatta ayıptır. Ama anlamamakta direnenler için söyleyecek başka sözümüz de yoktur.

ŞIPSEVDİ

SÂTI ERİŞENLER

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, onu bütün yükseklikleri, sivrilikleri, derinlikleri, çukurlarıyla içine alan, simgeleyen belli başlı dört beş büyük romanından biri de Şıpsevdi'dir.

Yazarın, Şık'ın "1335-1919" baskısının önsözünde yazdığı "Bu Şık hikâyesindeki Şatırzade Şöhret Bey de kendisinden on yedi sene sonra doğan Şıpsevdi kahramanı Meftun Beyin nüvesidir" sözüne bakanlar, çoğu zaman, Şıpsevdi'yi de –Şık gibi– bir alafrangalığın, sapık bir alafrangalık anlayışının hikâyesidir sanırlar. Oysa, Şık'la Şıpsevdi'nin arasında küçüklük-büyüklük, –özellikle– ustalık-acemilik bir yana, tam bir doku, yapı ayrılığı vardır. Şık, baştan aşağı bir şıklığın gülünç hikâyesidir. Şıpsevdi ise, zengin bir deneylik(laboratuvar)tir. Orada türlü koşullar altında türlü deneyler yapılır. Şık'ta baştan aşağı Şatırzade Şöhret'in alafrangalık uğrunda başına gelenler vardır. Şıpsevdi'de ise, Meftun, yalnızca bir orta direktir. Onun çevresinde Rebia'nın, Lebibe'nin, Zarafet'in, Mahir'in, –hatta– Edibe ile Azize Hanım'ın serüvenleri gelişir. Bir bakıma, Meftun, romanın –Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi gibi– ikinci, üçüncü derecede bir kişisidir. Şıpsevdi, aslında, onun serüveni değil, onun çevresindekilerin serüvenidir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, Şıpsevdi'nin "Hikâyemin Hikâyesi" adını verdiği önsözünde ulusumuz için gerekli bulduğu Batılılaşma'nın doğurduğu üç kötü tip arasında Meftun gibileri "ilim ve fazilet sahibi olmadan, alelâde Fransızca konuşan" (9. s.), "Avrupa'dan ... salon hünerlerinden başka birşey getirmemiş" (10. s.), "üzerinde ... moda ya bağlı ne varsa zevk bakımından da âdet bakımından da her türlü akıl ölçüsünü aşar", "orijinal, modada tek kalmaya hevesli bir zamane delisi" (12. s.) olarak niteler. Meftun'un kuşkonmazın nasıl yeneceğini öğretmek, ev halkını sabunsuz yıkanmaya zorlamak gibi çevre ile çatışan davranışları gülünçlüğü sağlayan öğelerdir.

H. R. Gürpınar, kötü Batılı örneğin karşısına –bir karşı renk olarak– kötü bir Doğulu tipi çıkarmıştır: Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi. Yazar,

hemen hemen Meftun'un betimi denli Kasım Efendi'nin betimine de yer ayırır. Kasım Efendi'de geri bir Doğulu, –özellikle– bir pinti tipini, Moliere'lere, Balzac'lara taş çıkaracak bir güçle çizer.

H. R. Gürpınar, Şıpsevdi'yle, deneyliğinde türlü koşullar hazırlar; türlü, ama başka başka olumsuz tipleri ele alır. Bunlar, Rebia'dır, Lebibe'dir, Edibe'dir, Zarafet'tir, Mahir'dir, Azize Hanım'dır.

Rebia, Meftun'un teyzesinin kızıdır. Uzun Çarşı esnafından yoksul bir adamdır babası. Kumkapı taraflarında iki odalı bir evde otururlar. "On altısında kadar, esmerce, kuruca, ufacık siyah gözlü bir kız. Eğitim ve öğretim namına birkaç yıl ilkokuldan başka bir şey görmemiş . . . Kumkapı semtinde büyütülmüş, yarı evde, yarı sokakta alıştırılmış . . ." (73. s.) "Erkek çocuklarla ziyade oynaması, düşüp kalkması kızın tabiat, ahlâk, ve davranışlarınca onlara benzemesine sebep olmuştu ki birine kızdığı zaman terbiyeden mahrum mahalle çocuklarından işitildiği gibi kaba küfürler kullanırdı." (75. s.)

Meftun'un kızkardeşi Lebibe, on sekiz, on dokuz yaşlarında, çok şişman bir kızdır. Sürüp sürüştürüp sokağa çıktığı zaman "o tiplere mahsus bir güzellik, bir çekicilik" kazanırdı. Bunun yanında, Meftun'un özel eğitiminde yetişirdi. Meftun, ona, "savoir-vivre" kurallarını ve Fransızca öğretmeğe (72. s.), "coqueterie" dersi bile vermeğe çalışır. Böylece, "kızda pek sığ, pek acayip bir bilgi çeşitliliği hasıl oldu." (73. s.) Ama, ne olursa olsun, Lebibe, acayip de olsa bir eğitim görmüştür.

Edibe, –Lebibe'nin tam tersine– çok bağnaz ve pek pinti olan Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'nin eğitimiyle büyümüştür. "Giyinme, süslenme gibi kadınlara vergi isteklerden pek uzak olduktan başka körlük, kamburluk, topallık, çolaklık çeşidinden bir yaratılış kusuruyla doğmadığına pek üzülürdü." (144. s.) Bütün öğrenimi " . . . harekeli, kullanılmış cin, peri hikâyelerini ezberlercesine defalarla baştan sona okumak"tan ibaretti. Çok kapalı büyümüş, bağnaz bir kızdır, Rebia.

Azize Hanım, Rebia'nın hocası ve akıl hocasıdır. Pek ilkel –özellikle– pek bağnaz dedikoducu bir mahalle karısıdır.

Yalnızca bu romanın değil, belki de H.R. Gürpınar'ın bütün romanlarının en ilkel kadın kahramanı, zenci aşçı Zarafet'tir.

Mahir, Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'nin oğludur; yani Edibe'nin ağabeysi. O da aynı ananın babanın çocuğudur, aynı eğitimi görmüştür; ama, soyaçekimde kız kardeşinden geri kalmıştır. O, hovarda yaradılışlıdır. İyi yiyip iyi gezmek ister. Mahir, şöyle böyle okumuş, saf bir mahalle delikanlısıdır.

İşte, bütün bir Şıpsevdi romanı, bu beş kadınla bir erkeğin aşk yönsemelerinin belirtilerinin anlatımıdır. H. R. Gürpınar, deneyliğinde, denemelerini bu –basitlikten yana birbirine yakın olsa da gene de farklı– koşullar altında yapar.

Romancımız, eserlerinde hemen hiç Freud'den dem vurmadığı halde, usta bir Freud'cüdür. Nitekim, Mahir'in ilk gördüğü kadın, on beş-on altı yaşlarında iken Şehzadebaşı tiyatrolarından birinde seyrettiği pek şişman bir kantocu kadındır. Bütün gençlik hayallerini bir şişman kadın doldurur. Onun için güzel kadın, "Gerdan gerdan altında şişman bir hanım"dır (141. s.). Ona, arkadaşları, "hoşurcu Mahir" derler. İşte bunun içindir ki, Mahir, görür görmez o şişman Lebibe'ye vurulmuştur. Zarafet Bacı'nın aracılığıyla mektuplaşmalar başlamıştır.

Bunun yanında, Rebia ile de Mahir'in bir arkadaşı, –Bedri– ilgilenmeye başlar. Burada, romancımız, aşka yol açan durumlardan birini bütün evreleriyle bize sunar. Bu, –gençliğin yanında– gelenektir, görenektir. Lebibe ile Rebia, o zamanın gezinti yerleri olan Fener'de, Çiftehavuzlar'da, Kuşdili'nde Mahir'le Bedri'ye rast gelirler. Kızlarla oğlanlar, "adet böyleymiş diyerek" birbirlerine "şişt-pişt edelim derken" aşık olurlar ve bizim kızlar, ilişkilerini, delikanlılarla tenhaca buluşup görüşmeye, oradan da gizli buluşma evlerinde buluşmaya kadar vardırırlar.

Ancak; karşımıza, kahramanların yaradılış ve eğitimlerinden gelen farklı sonuçlar çıkar. Lebibe, ne de olsa, iyi kötü eğitilmiş, özellikle "coqueterie" dersi almış zekî bir kızdır; buna karşılık, karşısındaki Mahir, onun tipinden hoşlanmaktadır, gözü açılmamış bir delikanlıdır. Lebibe, Mahir için ilk ve özlediği aşktır. Lebibe, ilk andan başlayarak dizginleri ele alır, kendisi de Mahir'e yanıp tutuşmakla birlikte esir olmaz. Oysa, Rebia, –bilindiği gibi– görgüsüz, eğitimsiz ve erkek gibi bir kızdır. Karşısındaki sevgilisi ise, –Mahir'in tersine– "Tercüme Kalemi'nde memur" (134. s.) olacak kadar iyi okumuş, feleğin çemberinden geçmiş "bir sevda madrabazı"dır (228. s.). Rebia'nın kişiliğinden gelen nedenle sevgilisi Bedri'nin kişiliğinden gelen neden birleşir ve Rebia, çabuk düşer, gebe kalır.

Bu arada, Meftun, binbir yalan dolanla kendini zengin göstererek salt parası için Kaşıkçılar Kâhyası Kasım Efendi'nin o ilkel kızı Edibe ile evlenir; beri yandan da Mahir Lebibe'yle... Artık, Mahir, Edibe –ve Hoca Azize Hanım bile– Meftun'ların evindedirler.

Rebia ile birlikte, evde gebe kalan biri daha vardır: Zarafet. Yazar bize, Zenci aşçı Zarafet'le uşak Şaban'ın sevişmelerini ta yakından seyrettirir. O doğaya kendini bütün bütüne kaptırmış Zarafet'in yanında Şaban, tam bir çıkarcıdır; hem Zarafet'in aşırdığı en nefis yemekler ve içkilerle

can besler, hem Zarafet'in elindekini avcundakini çeker alır, hem de keyfine bakar. Bir gece Zarafet, çocuğunu düşürür. Romancımız, –tam bir gerçekçi yazara yakışır biçimde–, bu çocuk düşürme olayını betimler.

Eğitim ve düzey ayrılığı dışında, Şaban'la Bedri aynı yaradılıştadırlar. Şaban da Bedri de sevgililerini o durumda bırakır, kaçarlar. H. R. Gürpınar'da aşkı körükleyen etmenlerden biri de sevgilinin kaçışıdır. Şıpsevdi'de de öyle olur. Rebia ile Zarafet, daha çok, daha çok severler sevgililerini. Ancak, Rebia, bir süre sonra başka erkeklerle, Zarafet ise genç uşak Ali'yle avunmaya çalışacaklardır.

Ali, Şaban'la aynı düzeydedir. Ancak, Şaban çok çıkarcıdır ve erkekliğini bütün gücüyle duyar. Oysa, Ali'nin henüz gözü açılmamıştır. O, –saflıktan yana– Mahir'e benzetilebilir. Ancak, Mahir, –az çok okumuşluğu ve yaşı bir yana– kadınlar, –özellikle– Lebibe tipindeki kadınlara karşı büyük bir ilgi duyar. Ali ise, çok saf olduğu için, henüz kadınlara, –özellikle– Zarafet tipindeki bir kadına karşı en küçük bir ilgi duymaz. Zarafet'in, Ali'yi baştan çıkarmak için –cinsel yönsemesinin yarattığı bir çeşit zihin açıklığıyla- baş vurduğu çareler çok ilginçtir. H. R. Gürpınar, Zarafet gibi cinsel duyguları güçlü ve tecrübeli bir zenci kadının karşısına Ali gibi dünyadan haberi olmayan bir tip çıkarmakla yeni bir denemeye girişmiştir.

Şıpsevdi'de düğüm noktası olan olay, ünlü balo olayıdır. Meftun, kaynatası Kasım Efendi'nin paralarını Mahir'e çaldırtmak çabasındadır. Mahir, temiz Türk halkının geleneksel ahlâkıyla, buna direnir. Meftun, bu direnci kırmak için Mahir'in karşısına soysuz bir Fransız kadını çıkarır. H. R. Gürpınar, aşkın, –kadında olsun, erkekte olsun– geçiciliğini ileri sürer. Onca, sevişerek evlenen çiftler bile –çoğu zaman önce erkek olmak üzere– birbirlerinden bıkarlar. Mahir de artık Lebibe'den bıkmıştır. Üstelik, bu Fransız kadını Lebibe'den çok güzel –ama, gene de etine dolgun– bir kadındır.

Meftun, Mahir'i bu kadına bağlamak için, köşkte bir balo icat eder. Bu balo, aslında, romancının çok başarılı bir buluşudur. Çünkü, Madam Mc Ferlan, Mahir'e pek âlâ başka bir yerde çakıştırılabilinirdi. Gelgelelim, romanımız tek çizgili bir serüven değildir. Lebibe'nin de, Edibe'nin de, Hoca Azize Hanım'ın da, Zarafet ve Ali'nin de bu düğüm noktasında bulunmaları gereklidir. Çünkü, onların cinsel davranışlarını da gözlemlemekteyiz.

Baloda müzik vardır, dans vardır; ama, elbette, alkol de vardır. Alkol, H. R. Gürpınar'ın eserlerinde önemli bir yer tutar. Bütün direnmeleri, utanmaları alkol yıkar; alkol, istekleri kamçılar, çiftleri biribirlerine yöneltir. Nitekim, Mahir, bütün yürekliliğini toplamış, önceleri –tam bir

saflıkla– namuslu sandığı Madam Mc Ferlan'a sevgisini söylemiş, asılmış; öteki de –daha önceden kararlaştırıldığı gibi– bütün dişiliğini kullanarak onu kendisine bağlamıştır. Mahir, artık, babasının paralarını çalmaya kararlıdır. Alkol, Zarafet'le Ali'ye de etki yapar. Ali, –biraz da yarı çıplak kadınları görmenin uyandırdığı bir istekle– Zarafet'e karşı dayanamaz.

Balonun – diyebiliriz ki– asıl etkisi evin kadınları üzerinde olmuştur. Evdeki dört kadın, erkeklerinin başka kadınlarla sevişmelerini –özellikle Edibe ile Lebibe kocalarının kendilerini aldatmalarını– seyrederler. Bu, onlarda önüne geçilmez bir öç alma isteği doğurur. Öç alma isteği, H. R. Gürpınar'ın eserlerindeki kimi evli kadınları başka erkeklerle ilişki kurmaya, onları sevmeye götüren bir etmendir. Söz gelimi, Metres'teki –çok saf ve namusuna bağlı– çok basit bir kadın olan Saffet bile kocasından öç almak için bir başkasını sever.

Lebibe, hatta Edibe, bu tinsel ortam içindeyken, bunun yanında –Rebia ile Azize Hanım da içinde olmak üzere– bu dört kadın gördükleri sevişme sahnelerinin etkisiyle cinsel yönden uyarılmış oldukları bir anda komşu uşakların saldırısına uğrarlar.

İşte, H. R. Gürpınar, burada bütün söylemek istediğini söyler. Aslında büyük bir erkek açlığı içinde, bütün isteklere karşılık vermeye hazır bulunan Rebia da, kocasını seven Lebibe de, –en önemlisi– o kadar bağnaz Edibe de, –hele hele– o Hoca Azize Hanım da bu ilk erkek dokunmasından sonra, geceleri, gizli gizli, eve erkek alır olurlar. O soysuz, o alafranga madamlardan hiçbir ayrılıkları kalmaz artık.

H. R. Gürpınar demek ister ki, o "coqueterie" dersi alarak yetişmiş olan Lebibe de, Kaşıkçılar Kâhyası'nın bilisiz, bağnaz, ilkel kızı da kocalarından öç alma duygusunun etkisiyle yabancı erkeklere ilk değinmenin zevkiyle aynı sonuca varırlar, eve erkek alırlar; o erkek çocuklara küfür ede ede büyüyen, erkek düşkünü, bilisiz Rebia da, doğanın tutsağı, ilkel Arap Zarafet de, –hele hele– horozdan kaçan Azize Hanım da –erkeğin tadını aldıktan sonra– eve her gece erkek alırlar. Öyleyse; ister serbest büyütülmüş olsun, ister baskı altında; ister açık saçık olsun, ister bağnaz; ister kör kütük bilisiz olsun, ister yarı okumuş (çok iyi yetişmişlerin serüvenlerini başka romanlarında göreceğiz) bütün kadınlar cinsel yönsemelerinin etkisi altındadırlar, en küçük bir dokunmayla bütün barajlar yıkılır ve cinsel yönsemelerinin tutkusuna düşerler. Ha! Şunu da ekleyelim: İster Meftun gibi alafrangalık budalası bir hayasızın yönetimi altında bulunsunlar, ister Raci gibi astığı astık kestiği kestik alaturka bir despotun; sonuç değişmeyecektir.

H. R. Gürpınar, aşk ve evlilik konusundaki düşüncelerini soyut olarak da ileri sürer, savunur:

GÜLTEN AKIN

●

K I Ş

Kış geldi. Ocağı Yaktık ay yarim
ceviz yaprak döktü. dere bulanık
Savuşturdum kara atlı ölümü
Pancar bastık tencereye suyunan

"Üfle. dumana doluştuk. Kirliyiz. Kötüyüz.
üfle. nekadar Cehennem olsa o kadar iyidir.
üfle. Tanrı bıçağa mı benzer girebiye mi
üfle kör ağzıyla. Bir ağzı keskindir"

dün ağladık gelininen. yorulduk.
Vurdular ahmedalimi ormanda
giyme dedim Yenilerin. kan olur
vurdular ahmedalimi ormanda

"Sevgi, nesli sürdürmek için tabiatın insanlara verdiği şiddetli bir duygudur." (214. s.); "Tabiat, erkekle kadını, insan soyunu devam ettirmek için vazifelendirmiştir." (325. s.); "Kendimizi mesut oluyoruz, eğleniyoruz sanırız. Halbuki yaptığımız zevk" "tabiatın istediği bir sonuca varmak için" "tabiatın bir neticesine hizmet etmekten başka bir şey değildir. Hatta, hayvanlar arasında bile bu kaide aynıyla gene bu ahenk, bu tempo içinde geçer." (242. s.) İnsanlar, bu konuda, bir noktada, böylece, hayvanlarla birleşirler. Meftun, Zarafet'le Şaban'ın sevişmesini seyrederken "Bu, nasıl sevişme? Düzce hayvanlık." (166. s.) der. Ancak, insanlarla hayvanlar amaçta birleştikleri halde, insanlar bile kendi aralarında bu amaca götüren yol üzerinde ayrılıklar gösterirler. "İnsanlar arasında her "classe'ın sevişmesi başka türlü olur." (167. s.); "İşin asıl şekli aynıdır. Ama, bazan çevre ve terbiyeye göre çeşitli şekilleri vardır." (243. s.)

Gelgelelim, doğada "her şey değişir, her şey ölümlüdür." Bir doğa olayı olan "sevgiyi, ... bu umumî kaideden ayrı düşünmeye kalkışmak budalalık eseridir. "(229. s.); "Allah kadını erkek, erkeği kadın için yaratmış. Ama bir erkek tek bir kadınla yaşayacaktır diye emretmemiş. Hiçbir dinde, hiçbir felsefede böyle bir açıklık yoktur." (349. s.); "Bir erkek

"Sus. nekadar kırılsak o kadar iyidir
Sus. Cennet. Sus. muştu. kutsal kitap getir.
almaya başladıydık o uğursuz işareti
sessiz donuk ambarımızdan"

yastığına memedalim yakışır
gömdük bir iyice "Eceliyinen"
Urbaları osmanıma iygeldi
Beşyüzü babası Ombaşıyınan

"Deli. serçe kuş mu. hamsi balık mı. Biz adam mıyız deli.
Ağlama. sular mı bassın gömütlerimizi
Ölüleri rahat bırakmalı. memedalim gitsin
Pazar Pazen alsın. Işlaklı İskarpin sana"

Sabah oldu. Gelin Gelin yok Gelin.
Kaçırdılar. varıp gidem. yalvaram
Ağam Selim Beyim Selim geri ver
almağa gücümüz yetmez bir daha

(Evliler de içinde olmak üzere [36., 231. s., 247. s., 349. s., 384-388. s.]) (ya da kadın) ... çiçekten çiçeğe dolaşan arı gibi tabiatın kuvvetli bir itmesiyle güzellikten güzelliğe gönül gezdirmek gibi bir duyguya dayanamaz". (347. s.); "Çeşni değiştirmek için çok defa güzellikte aşağı bir kadını eski sevgili(sine) tercih etmek garipliğini gösterir. " (347. s.)

Doğanın kanunları budur. Ancak, "insanlık kanunları ("namus, gelenek ve ahlâk" [223. s.]) gençlerin üzerine dayanılmaz bir tesir gösteren tabiat kanunlarının bu şiddetli hükmüne karşıdır, aykırıdır." (251. s.) Bu ise, insanları mutsuz kılar, dertli kılar. (251. s.) Ama, "Ezelden beri yürürlükte olan kanuna insanların yaptığı kanun nasıl üstün gelebilir. Böyle aşk ve ilgi meselelerinde kanun araya girmeye uğraşıyor da o şiddetli, o sayısız ceza maddelerine rağmen, kesin bir tesiri görülüyor mu? Gece gündüz işitilen, görülen sevda facialarının önüne geçebiliyor mu?" (224. s.); "İnsanlar kanuna uygun kararlarını tabiatın icaplarına uydurmak gerçeğini anlayıncaya kadar bu sıkıntıları çekeceğiz." (251. s.); " Çünkü tabiat insanların istibdatla hükmetme keyiflerine hizmet edecek bir şey değildir. Kendi kanunlarına aykırı olan şeyleri reddeder ve daima kendi hükmünü üstün tutar." (224. s.)

Şıpsevdi, bu ana düşünceye dayanır. Yalnız, Şıpsevdi'yi bile bütün yönleriyle incelemek bir derginin sınırlarını aşan bir çalışma olurdu.

Ancak, biz, burada gene de bir iki noktayı haber vermeden edemeyeceğiz. Bu eserinde, büyük romancımız, kötü batılılaşmaya, yani alafrangalığa karşı olduktan başka; gerçek batılılaşmaya karşı olanlara da karşıdır (157-158. s.), kötü doğulu tipine de (120. s.), geriliğe de (50. s.), yalancı din adamlarına da (28. s.) karşıdır. Onun ölüm (315-318. s.), insan ömrü (332. s.), karamsarlık (414. s.), determinizm (159. s.), hele Türkçe, edebiyat ve edebiyatçılar (54. s.), (319-322. s.) Türk kadınları (323. s.) ve sonrası, eğitim ve öğretim (6., 74., 75., 56. 226.s., 265. s. 144., 137-138. s.) hakkındaki düşüncelerine, yergilerine de rastlarız.

H. R. Gürpınar, romanlarında –Şıpsevdi'de de– sanki gazetecilik yapar, fıkra yazarlığı yapar. O; yer yer tramvaylar (18. s.), yağmur ızgaraları, aşçı dükkânlarının pisliği, sinekler (14-15. s.), Erenköy dolaylarındaki çeşmeler (185-186. s.), tren memurları (119-120. s.), yabancı piyangolar (260-261. s.), et, ahali, çalışma (270-271. s.), mezarlar (320. s.) gibi bugün çoğu gazetelerde rastlanan "beledî" fıkra konularını ele alır. Ama bunların yanında, bugün ancak bir iki gazetede rastlanabilen toplumsal, tutumsal (ekonomik) yergileri de –daha o zamanlarda– ileri sürer: "Berlin Antlaşması biz onu koruyacak kuvvette olmadığımız için bozuldu." (185. s.) der; "Siyasî partilerde bile insanların en ahmakları daima muhafazakâr kalmak isteyenlerdir." (229. s.) der; "doğu, Avrupalıların gözünde işlenmemiş toprak zenginliği, tabiî defineleri kadar ahalisinin cahilliği ve tembelliği ile de tanınmıştır." (238. s.) der; "Çalışmayan milletler, çalışanlara karşı haraç veriyorlar demektir. Bu iktisat savaşının sonu çalışmayan milletler için o kadar korkunçtur ki, ..." (271. s.) der; "Sermaye ve akıl sahibi olmayı bir hak sayarak yüzlerce kişiyi çalıştırıp onların emeklerinin gelirini bir veya birkaç adamın kendi kasalarına indirmeleri gibi adaletsiz bir usul sürüp gittikçe bu dünya düzelmez." (339. s.) der, sürdürür götürür, sözünü. Hele, Türk hükümet ve halkının, basit, ahlâksız, çıkarcı yabancılar tarafından parmak üzerinde oynatılıp soyulduğunu, Mc Ferlan dolayısıyle, ne güzel anlatır.

Şıpsevdi, H. R. Gürpınar'ın tekniği, planı, dil ve üslûbu, güldürüsü yönünden de büyük bir önem taşır.

Ancak, "bugünün diline aktarılması" bakımından kötü bir yazısı varmış. Karşılığı kolayca bulunan "acele", "ehemmiyet", "icabetmek", "lâzım" v. b. sözcüklere pek bol raslanması, noktalama yetersizliği bir yana; yer yer kötü bir çeviri kokusu da var eserde. Dil yönünden gerekli özeni görmemiş baskı.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın sanatçı kişiliğini çizmek isteyenler, Şıpsevdi'de bir çok ana çizgileri bulacaklardır.

HALİL UYSAL

ESKİ BİR AŞK CUMARTESİ

İşte bu yalan bu kadınlar bu şarap
Küllenmiş bir ocak herkes öyle somurtkan
İşte en büyük korkum tapındığım ey aşk
Şu upuzun sessizlik ve bu benim yokluğum

Kendimce bir şeyler söylüyorum bu benim suçum
Zamanı katlıyorum şu durduğum yerde
Sigara içiyorum bir kadın seviyorum
Bunalıyorum kendime inat

Kalkıp duvara bir şeyler asıyorum –olmadı–
Islık çalıyorum bir kitap okuyorum
Sokağa çıkıyorum bence sokaklar boş

Belki bir kuyruk takıyorum ilişmeden sonsuza
İnsan nasıl olsa çoğalıyor durmadan
Önümüzde bir türlü anlaşılmaz bir yasa

"ATASÖZLERİ ve DEYİMLER" ve BİLEŞİK SÖZCÜKLER

Değerli yazar Aziz Nesin, Yeni Tanin gazetesinin 3 mart 1966 tarihli sayısında "Atasözleri ve Deyimler" kitabı üzerine bir yazı yayımladı. Bunda, konu üzerine düşüncelerini ve kitabın beğendiği yönlerini belirttikten sonra iki noktaya değinmektedir:

1) Deyimlerin anlamları da gösterilmeli idi, diyor ve şunları ekliyor: "Bu kitap, belki de ilerideki bir deyimler sözlüğünün hazırlığı olmuştur".

Doğrudur. Kitabın amacı, gerçek atasözlerini ve gerçek deyimleri tanıtacak ölçüler vermek, bu ölçülere göre seçilmiş atasözlerini ve deyimleri sıralamaktır. Atasözü ve deyim olmadıkları halde şimdiye değin yayımlanan eserlerde atasözü ve deyimmiş gibi gösterilen sözler orada yer almamıştır. Kısaca bu kitap, atasözlerinin ve deyimlerin sınırlarını çizmekte, listesini vermektedir. Maddelerin anlamlarını belirtmek, daha sonra yapılacak bir iş olarak düşünülmüştür. Kitabı bu işi de bitirdikten sonra yayımlamak, hemen ortaya konulabilecek temel çalışmayı birkaç yıl daha hapsetmek olacaktı.

2) Sayın yazar kimi deyimlerin imlâsı üzerine bir öneride bulunuyor ve "bilmem sayın Aksoy bu önerime katılacak mı?" diye soruyor. Önerisi şudur: "**Ağır başlı, eli bayraklı, püf noktası, içli dışlı, göz ucuyle**" gibi sözleri "**ağırbaşlı, elibayraklı, püfnoktası...**" biçimlerinde bileşik yazmak.

Kitabımda bu sözler bitişik yazılmamıştır. Neden? Burada "bileşik sözcük" kavramıyle "deyim" kavramı karşımıza çıkar. Dilciler, bu iki çeşit söz arasında fark görmekte, bileşik sözcükleri bitişik yazmakta, deyimleri oluşturan sözcükleri ise bitiştirmemektedirler. Kitabımın 39–40. sayfalarında bu konu üzerinde durulmuş, bileşik sözcüklerle deyimler arasındaki fark açıklandıktan sonra bileşik sözcükler için "**hanımeli, kahvaltı, dedikodu...**" gibi; deyimler için de "**eli açık, göz koymak, ev bark...**" gibi örnekler verilmiştir. Kitabıma alınan sözler deyim

sayıldığı için sözcükler ayrı ayrı yazılmıştır. Bileşik sözcükler kitabımın kapsamı dışında kalmaktadır.

Sayın yazarın bitişik yazılmalarını önerdiği sözler, ikişer sözcükle kurulmuş olduğu için bitişik yazılmaları olabilir gibi görünüyor. Ancak bu konuda kesin karar vermeden önce aynı nitelikteki başka sözleri de kuruluş özelliği, anlam kayması yönlerinden incelemek, ondan sonra genel yargıya varmak gerekir kanısındayım. Örneğin: "**ağır başlı**"ya benzeyen, ama sözcükleri daha çok heceli olan "**örümcek kafalı**"yı da bitişik yazmayı doğru bulacak mıyız? "**Eli bayraklı**"ya benzeyen "**kulağı kirişte**" ve "**yakası açılmadık**"ı bitişik yazmak isteyecek miyiz? "**Püf noktası**"na benzeyen "**çarşamba pazarı**"nı, "**Bulunmaz Bursa kumaşı**"nı, "**dokuz körün bir değneği**"ni, **boş gezenin baş kalfası**"nı, "...boşgezeninbaşkalfası" biçiminde yazabilecek miyiz? Başka yönlerden yukarıdaki örnekler durumunda olan "**kellesi koltuğunda, burnu kaf dağında, girdisi çıktısı, danışıklı döğüş, tepeden tırnağa, uzun uzadıya, dipsiz kile boş ambar, kel başa şimşir tarak, kör kör parmağım gözüne...**" gibi çok sözcüklü ve daha karışık yapılı sözleri ne yapacağız? Görülüyor ki bitiştirme yolu tutulursa bunun nereye kadar genişleyeceği sorunu ortaya çıkacak ve imlâmız birtakım güçlükler içine girecektir. Bundan dolayı dilciler, deyimi oluşturan sözcükleri ayrı, bileşik sözcüğü oluşturan sözcükleri bitişik yazmayı kabul etmişlerdir.

Bu duruma göre "deyim" ile "bileşik kelime"nin sınırları iyi çizilirse konumuz aydınlığa kavuşmuş olacaktır. Ama, kimi örnekler karşısında bu sınırlama kolay olmamakta, şu ya da bu sözün bileşik sözcük mü deyim mi sayılması gerektiği üzerinde dilciler birleşememektedir. Bununla birlikte deyimi bileşik sözcükten ayırt edecek birtakım kurallar konulmuştur. Bu kurallar uygulanırken beliren görüş ayrılıklarını da İmlâ Kılavuzundaki "bileşik kelimeler dizini"nin yardımıyle ortadan kaldırmak gerekmektedir.

Ö.A.A.

İ N S A N

SEYFETTİN BAŞÇILLAR

İnsan, sözedilmeye değer bir şey oluncaya kadar şüphe yok ki, uzun bir zaman gelip geçmiştir.
(Kur'an – İnsan Sûresi, Ayet I.)

İnsan, kendi kendinin sorunu olan tek varlık. Yani hem çözüm, hem konu, hem de bunların tümüne çevrilmiş bir bakıştır. Üstün bir kapsamı vardır, her kavramın ilk imgesi ondan gelir. Sonraki kavramların ve oluşumların atılışıdır. Âdem'den önce vardı mutlak. Âdem'i kavramak ve başlatmak için ona gereklilik vardır çünkü. Yalnızlığı ve çoğalması Âdem'le olmuştur gene de. Âdem, bir savaştır aslında, yalnızlığa başkaldıran varoluştur. İnsanın alınyazısı onunla başlar. Cennetten kovulma tasarısı özgürlüğün parıldadığı ilk çizgidir. Sonra kadın, çiftleşmeler, çoğalmalar ve insan eliyle insan kanının toprağa ilk düşüşü ... Milyarlarca yıl, karanlık çağlar, hep Hâbil'le Kabil'in süren savaşı ...

İnsanın bütün bu karanlık ve korkunç çağlarda kendi kendine yenilişi acı olmuştur. Doğaya karşı düşsel bir güçle, düşsel bir sabırla savaşmıştır. Çünkü umudunu yitirmemiştir hiçbir zaman. Hiçbir zaman doğa önünde baş eğmemiş, güçlüklere ve yenilgilere karşı bir çıkar yol bulmuştur. Gene de özgür olmamış, kölelik ve tutsaklık tohumlarını toprağının en uygun bitkisi olarak ekip biçmiştir. Kanıyla sulamıştır bu tohumları, kendi kırbacıyle kendi sırtını dövmüştür. Açtığı yaralara merhem bulmak için de en yüce çabaları yine kendisi göstermiş, kırbaçlanan vücudunu azizleştirmesini bilmiştir. Kendi kendinin sorunu olan tek varlık olmakla kalmamış, aynı zamanda kendi kendinin yargıcı da olmuştur o.

İnsan herşeyden önce kendi kendini yargılamak zorundadır. Yargılamak zorundadır çünkü bunu başkasına bırakamaz. Yargılarken hem sanık, hem davacı, hem yargıç durumundadır. İsa'nın hem Tanrı, hem insan oluşu gibi bir şey bu. Ama suç nedir, niçin ortaya çıkmıştır? Bunu kesin olarak belirtmek zor. Bir bakıma insanın insana ettiğini hiçbir şey etmemiştir. Çünkü, sürekli bir savaş alanıdır o. Suç kavramı onun varlığıyle başlamış ve kendine karşı oluşundan hız almış olabilir. Kendi özüyle

çatışma, kendi özünü bilmemek... Aynalar her zaman doğruyu söylemez. Binlerce savaşçının kanı bu yüzden toprağa karışmış, binlerce tomurcuk en güzel çiçeğini vermeden bu yüzden çürümüştür. İnsanın insana karşı gelişi tarihin kara alın yazısıdır. Ama çoğu zaman da yararlı olmuştur bu. Her ölüm bir doğumu getirmiş, her yumruk kutsal başkaldırmaları gebe kılmıştır. Sanık durumunda bulunan kişinin yargıç ve davacı oluşu bundandır. Suçların ardından bağışlamalar gelecektir. Böylece insan hem köle, hem kurtarıcı olmuştur. En büyük kurtuluşu hep kendi ötesinde aramış, çoğu zaman aradığı ve istediği şey kendi özünde olduğu halde gözlerini hep uzaklara çevirmiştir. En büyük kıvanç kaynağı elindekini yitirip yitirip yeniden bulmak olmuştur.

İnsan kuşkucudur çoğu zaman. Maddeden çıkıp fizik ötesinde sulanan bir kuşkudur bu. Bilimsel çabasını, araştırma ve bulma eylemini aynı zamanda yaratıcılığını kuşkusuna borçludur insan. Bilinmeyen ya da az bilinen karşısında bir korku duyuş ve bu korkuyu yenme çabasıdır kuşku. Ben kendimi bilebilirim, bilmeyebilirim de. Bu doğal bir oluştur. Kendimi bilmem, başka şeyleri bilmem için ortadan kalkması gereken ilk engeldir. Ama buna nasıl varacak ve nasıl tanımlama yapabileceğim? Descartes meyveden ağacın varlığını saptamış, "düşünüyorum o halde varım" demiştir. Görülüyor ki temelde yatan hep kuşkudur. Kuşkuyu tamamlayan ve ona insansıl bir olgu biçimi veren bilinmez karşısındaki bir anlık korkuyu yenme çabasıdır. İnsan bu çabanın ekim alanıdır. Evrenin sonsuzluğu karşısında kendi kendini sonluluk olasılığından kurtarma olanaklarını yaratmaktadır.

Nereden nereye, bütün bunlar niçin? Bilim ve iyi insan yaratmayı amaç edinmiş toplumsal olgular –dinler, töreler, öğretiler gibi– bu soruların altındaki kuşkuyu giderebilmiş midir? İnsan sonlu mudur, sonsuz mu? Sonsuzsa, sonsuzluğunun sınırı, olanakları ve koşulları nelerdir? Bu sorular karşısında insanın ruhu yaratılıştan beri çarmıha gerili. Onu bilim bütün ışıltısına karşın henüz bu çarmıhtan indirememiştir. Hatta zaman zaman iplerin gerilme nedeni bile olmuştur. Ne kötüdür amaçtan sapışlar, elde olmadan, istemeden sapışlar...

Görülüyor ki, insan kendi savaşında yalnız kalmak tehlikesiyle karşı karşıyadır. Koca evrende bir damla bile değildir o. Sonsuz küçükler evreni ile sonsuz büyükler evreni arasında bilinmeyene atılmış bir oktur. En güçlü silâhı usu ve sezgisidir. Yayın çekicisi boşluğa fırlatmıştır onu. Amacını kendisi koşullandırıp, kendisi bulmak özgürlüğüyle...

Matematik bir kapsamı yoktur insanın. Matematik bir kapsamı olsa iyi mi olurdu? Bunu kestirmek zor. Koşullandırılmış bir evrendeyiz çünkü. Ancak, insan matematik bulguların öncüsü olmakla elde ettiği şerefi bilmektedir. Boşluğa atılan ok, amacını iyi koşullandırmış, iyi seçmiştir

denilebilir mi? Bir gün sert bir kayaya çarpıp parçalanmazsa evet. Beklenen amaca varılmamıştır henüz. Onun için kayaya çarpma olanağından söz açıyoruz. Geçmişteki dengesiz davranışlar hiç de bizi haksız çıkaracak ölçüde değildir. Bugün, çok yol alındığı ve karanlık günlerin gerilerde kaldığı doğrudur. Ancak tohum ölmemiştir. İnsan soyutla somutun arasında şaşkın durumdadır. Önceden koşullanmış matematik bir kapsamı olmayışı onun kuşkusunu ve şaşkınlığını arttırıyor. Ama onun şeref madalyası da bu özelliğine bağlıdır. Okun amacını kendisinin seçip, kendisinin koşullandırma özgürlüğüne sahip oluşu hiç de küçümsenecek bir nitelik değildir. Ne var ki sağduyu baskı altındadır. Bilimsel gelişmeler ve toplumsal örgütlenmeler karşısında sağduyunun bir köşeye sıkıştığı ve onlara adım uyduramadığı görülmektedir. Ayrıca, bireysel sağduyunun, ağır da olsa, gelişimi karşısında, toplumsal sağduyunun buna orantılı olarak gelişemeyişi korku vericidir. Burada nedenlerden daha önemlisi ortaya çıkacak sonuçlardır. Ancak nedenlere eğilmeden sonuçlara etki edemeyeceğimiz de bir gerçektir. Nedenlere eğilirken toplumsal sağduyuyu süngüleyen baskıları unutmamak gerek. Evet, karanlık ve acı günler çok uzaklarda kalmıştır ama, bir daha gelmemek üzre gitmemiştir. Kötülük tohumu yeniden toprağa düşebilir. Bunun önlenmesi ve insanın büyük bir korkudan kurtuluşu, bireysel ve toplumsal sağduyunun gelişimine bağlıdır. Yalnızca buna umut bağlamamakla birlikte, en çok buna umut bağlamak gerekmektedir.

Bugün, silâhlar son derece korkunçlaşmıştır. Maddenin erkeye dönüşü çok büyük güçlerin doğmasını sağlamıştır. Bunun sahibi insandır. Ama bir şeye sahip olmak başka, onu en olumlu yolda kullanmak başkadır. İnsanın kendi kendisinden kuşkulanması bundandır. Bu kuşku haksız bir kuşku değildir. Sağduyuları besleyen kaynaklar, gerçek kanıtlara ve özgür temellere dayanamamaktadır da ondan.

Oysa insan mutluluk ardından koşmakta ve hep onu aramaktadır. Elde edilemeyenin ardından koşulduğunu ve bulunamayanın arandığını unutmamak gerek. Zaten bütün sorun, insanın özlediğince mutlu olamayışından doğmaktadır. Bu mutluluk, yalnızca maddeye bağlı somut bir kavram değil, belki daha çok tinsel bir özdür. Belki de yalnız başına hiçbiri değildir.

İnsan, fizik, fizik-ötesi dengeyi sağlamakta güçlük çekmektedir. Oysa herşeyden önce bu dengeyi de kurmak zorundadır. Onun açlığı fiziksel bir açlık değildir yanlız, fizik-ötesine uzanan bir fizikselliği vardır. Fizik-ötesi, umudun vazgeçilmez besin kaynağı olmuştur. Onun yalnızlığını ve ölümsüz olma olasılığını fiziksel düzene karşı güçlendirmiştir. Dengeyi sağlayabilmek önemlidir burada. İnsandaki fizik, fizik-ötesi denge onun kurtuluşuna eşit gibidir. Ne var ki, bu dengenin de matematik bir kapsamı

yoktur. Biraz da görece bir kavramdır bu. Ancak, genel ve toplumsal bir özellik kazandığı sık sık görülmüştür. Gene de, insan aradığı mutluluğa kavuşup onu uzun zaman elinde tutamamıştır. O, koşan güzel bir atın, iş gücünü hesaplamaya çalışmaktan, bu koşuştaki güzelliği göremez olmuştur. Boşluğu cilâlamaktadır çoğu zaman. En alımlı günlerinde bile fizik-ötesini sezen bir hayvan olmaktan ileriye geçememektedir. Dengesizlik, hep dengesizlik... Oysa, fiziksele varılmadıkça, fizik-ötesi de yoktur. Fizik-ötesiz fizik ise suyu çekilmiş çeşmeye benzer, insanın ölüm karşısında mutsuzluğunun ve güvensizliğinin kaynağı olur. Us, olumsuz kuşkuların alanı durumuna gelir.

İnsan saftır oysa, usuyla, sezgisiyle bağdaşamayacak aptal bir yanı vardır. Çağlar boyunca, kendi yaptığı putlara tapınışı bundan ileri gelir. Yalnızca bundan değil başka etkenler de işe karışmıştır elbet. O, ölüm ve yok olma düşüncesini yenmek için, çoğu zaman bir bilince varmaksızın Tanrılar yaratmıştır. Bunu yaparken, genel olarak, bir çocuğun masallar ve imgeler evrenini yaratma gücüne bile varamamıştır. Daha ilginci, bu yapıp tapındığı putlara karşı çıkıp, onları yıkan da yine kendisi olmuştur. Ne var ki, her yıktığı putun yerine bir yenisini yaratmakta gecikmemiştir.

Bu yüzden, her İbrahim'den sonra yeni İbrahim'ler gelmek zorunluluğu belirmiş, başka bir deyişle: her İbrahim, yeni İbrahim'lerin karşıt ıralarını birlikte getirip kendi kendine başkaldırmaları da doğurmuştur. Burada Nemrut'ları da hor görmemek gerekir. İbrahim'leri putları yıkmaya ve tansıka zorlayan Nemrut'lardır çünkü. Her insanda İbrahim'le Nemrut karşı karşıyadır, ya da her Nemrut'a karşı bir İbrahim vardır. Dağlar gibi odun yığıp uçan kuşları düşürecek koca ateşi yakan odur, ateşe atılıp tansıklara nedenlik eden ve ateşten gül bahçesi çıkaran gene o... Ama ne olursa olsun tansığın sonundan göç gelecektir. Göç, yeni oluşumların başlangıcı gibi bir şeydir. İnsan değişimleri sever çünkü. Değişimlere karşı savaş da vardır onda. Geçmişte utku hep değişimden yana olmuştur. Değişim kökteki bir gerekliliğin çocuğudur da ondan. Aksi yoldaki sonuçlar geçicidir hep. Sokrates öldürüldü ama Sokrates adı utku oldu aynı zamanda. Zamanın ve toplumların akışı içinde bunun sayısız örneklerini bulmak olanağı vardır. Usun kökteki gerekliliğe bağlı olarak ortaya koyduğu değişim ve yenileşme çabalarına yumrukla karşı duranlar, eninde sonunda yenilginin acısını tadmışlardır. İnsan değişimlerin ve durmadan kendini yenilemenin limanıdır. Kimi zaman yosunlu gemilerin demir attığı bir liman.

Toplum, onu ezememiş, tersine güçlendirmiştir. Toplumun dokusunda o, bir hücredir ancak. Ne var ki, bütüne canlılık kazandırmasını bilmiştir. Bütünün onu ezme yoluna, eritme yoluna gidişi onun direniş gücünü yaratmıştır. Toplumda insanın dışında başka hücreler de vardır. Aynı

damardan beslenirler hep. Zehir ve oksijen dolu bir damardan... Bunların içinde toplum adına özgürlüğünü ve kişiliğini en az yitiren insandır yalnız. Ve hep o en az ölçüde yitirdiği özgürlüğünün ardından koşmaktadır. Yeniden aşağıya yuvarlanacağını bildiği halde Sisyphos'un taşını dik bir dağa çıkarmaktan yılmamaktadır. Toplumun onu eritip ezemeyiş nedeni budur işte.

Amacını kendisi seçip, kendisi koşullandıracak olan insanın kendisine en uygun olan amaca varışı iç ve dış mayalanmaların yönüne bağlıdır. Zaman dışında bir şeydir bu, her şeyden önce bir açık limandır. Ama gene de zamanla sıkı ilişkisi vardır. İnsanın zamana karşı payına düşen hep yenilgiler midir? O, zamandan utkular sağmasını da bilmiştir. Az da olsa bu bir gerçektir. Üç boyutlu evrenimize uyan yanlarıyle kavranmıştır. Utkuların en parlak tasarıları, eski Yunan Tanrılarının yaşantılarını ileri geçememiştir. İnsan, bu yüzden Yunan Tanrılarını zincire vurmalı. Bu zincir altından da olabilir, kaba ve ağır çelikten de... Unutmayalım ki, insanın üstünlüğü söz konusudur her şeyden önce. Onu İsa'nın çarmıhından indirmek gerek. Daha çok acı verici çarmıhlar şerefine olmamalı bu, salt iç ve dış kurtuluşlar, toplumsal kurtuluşlar için olmalıdır. Sonuç, kendi kendinin sorunu olan insanın kendi kendini çözümlemesine bağlıdır. Bu çözüm her zaman olumlu meyveler vermeyebilir. *Kur'an*'daki şu sözlerin anlamı üzerinde iyice kafa yormak zorunluğu var: "Gerçekten Biz insanı en güzel bir biçimde yarattık. Sonra onu aşağıların aşağısı yaptık[1]."

[1] Kur'an : Tîn Sûresi, Ayet 4, 5

DERLEME SÖZLÜĞÜ DERLEYİCİLERİNE

Derleme Sözlüğünün ikinci cildi de çıkmıştır. Kendilerine armağanları gönderilmek üzere, bu kitabın hazırlanmasına derleyici olarak yardım etmiş olan arkadaşlarımızın son adreslerini "Türk Dil Kurumu, Kavaklıdere, Ankara" adresine bildirmelerini dileriz.

T D K

Manakyan

BAHA DÜRDER

(Geçen Sayıdan)

Belgeler

Güçlü bir aktör olmasa bile, kurduğu toplulukların önemi, disiplini, öbür Ermeni oyunculardan çok Türk Tiyatrosu'na yararlı oluşu bakımından üstüne eğilip üç yazı yazdığımız bu sanatçının topluluğu ile ilgili duyurma belgelerini de sıralamak istiyorum.

Bu belgeler, bugün için de yarın için de değerini yitirmeyecek niteliktedir. Çeşitli kişilerin ve uzmanların yazacakları Tiyatro Tarihimizin belirli bir bölümünü açıklamaya yardım ederse, kendimizi mutlu sayacağız.

Bunlar, Manakyan'ın yaşam bütününü kapsayacak gibi değildirler. Ne var ki, başka meraklıların elindeki belgeler de yayımlanınca "daire" tamamlanır; geleceğin yazarları da istedikleri gibi bir "Tarih"i alana çıkarmış olurlar.

Yalnız, şunu söylemek isterim ki, bunların tarihlerini bulmak işinde çok güçlük çektik. Duyuru niteliğindeki bu belgelerde ancak gün ve ayının tarihi konmakla yetinilmişti. Tarih çeviri dizilerinde, ramazanın ya da filân ayın o gününün hangi yıla raslamasını, bulmak, o yılın "milâdî" yıla çevrilişinin verdiği zorluklar, eski belgelerdeki başıboşluğun "şaheserlerini" ortaya koymuş oluyordu. Bu dizinin yazılmasında bana yardım elini uzatan Hocam Mustafa Nihat Özön'e ve öbür yardımlarını esirgemeyen dostum Nurullah Tilgen'e içtenlikle sevgilerimi belirtmeyi bir borç bilirim.

1 - BALMUMCU

Kadıköyünde Zambaoğlu Bahçesinde

1324 senesi temmuzun 18 inci (=31 temmuz 1908) cuma günü gündüz saat 7' de bed' olunacaktır. (=Başlanacaktır.)

Yalnız erkeklere mahsus
Balmumcu
Cinaî Dram 9 perde

Son tablonun eşhası balmumundan yapılmış heykeller manzarası: Baron Rudil, Laridon, Friç Horn, Ursul.

İlk 4 perdesi mukaddeme (=Başlayış)

Jak dö Baron	Balmumucu	Manak Efendi
Rudil		Aleksanyan "
Friç Horner		Binemeciyan "
Laridon		Matosyan "
Petervan		Hulûsi "
Bir Hizmetçi		Papazyan efendi
Budye		Dülgeryan efendi
Baron Rudil	Bir zengin	Sancakcıyan "
Marta	Vuyan'ın zevcesi	Aznif Hanım
Blanş	kızı, 6 yaşında	Eliza "
Pamela		Siranuş "
Ursul		Mari "

Son beş perde hâtime (Bitiriş), Mukaddimeden 15 sene sonra

Jak dö Baron	Manak efendi
Rudil	Aleksanyan efendi
Friç Horner	Binemeciyan efendi
Laridon	Matosyan "
Petervan	Hulûsi "
Pol Drine	Şahyan "
Fovil	Çobanyan "
Bir nefer	Dülgeryan "
Blanş	Binemeciyan hanım
Pamela	Siranuş "

Perdelerin suret–i ahvali

Tiyatromuzun üstü mükemmel surette kapatılmış olduğundan yağmurlu havalarda dahi icra–i lûbiyat olunacaktır.

Loca biletleri hergün sabah ikiden akşam on bire kadar tiyatromuzda satılmaktadır.

2 - BESA

Üsküdar'da Bağlarbaşı'nda Posta yolunda Şevki Efendi'nin icra–i lûbiyat ettiği tiyatroda Osmanlı Tiyatrosu – Manak efendi idaresinde.

Ağustosun 3' üncü (=16.8.1908) pazar günü akşamı yani pazartesi gecesi saat.... buçukta Besa –yahut– ahide vefa, Millî Oyun 6 Perde.

(Resimin altına: Müellif–i Fazıl–ı şehir merhum Şemsettin Sami Bey)

Zübeyir	Progonat karyeli bir çoban	Manak efendi
Demir bey	Tepedelen hanedanından	Hulûsi "
Fettah ağa	Borç karyeli bir köylü	Binemeciyan efendi
Selman	Borç karyeli bir köylü	Aleksanyan "
Recep	Zübeyir'in yeğeni	Dülgeryan "
Ralha ağa	Demir beyin kâhyası	Matosyan "
Selfo	Demir beyin ağası	Şahinyan "
Arslan	Keza	Çobanyan "
Cano	Keza	Vahram "

Uranus	Keza	Aşot efendi
Rapo	Keza	Sancakciyan ”
Sivilce	Keza	Papazyan ”
Vahide kadın	Zübeyir'in karısı	Aznif Hanım
Roşe	Keza	Binemeciyan Hanım
Saide	Komşu kızı	Siranuş ”
Düri kadın	Fettah'ın valdesi	Satenik ”

Kızlar, çobanlar, suvariler, jandarmalar, kadın ve erkek köylüler ve saire.

3 - BİÇARE MİNYON

14 eylül 1323 (=27 eylül 1907) cuma günü yalnız erkeklere, fevkalâde lûbiyat.

Biçare Minyon

Dram 6 Perde

Beşamur	Mezarcı	Manak Efendi
Otto İstadler		Aleksanyan ”
Paskalis	Avukat	Binemeciyan ”
Jan Derbley		Çobanyan ”
Gavriel Kofman	Ressam	Şahinyan ”
Zik Zako		Tolayan ”
Liverdiye		Hulûsi ”
Flambar		Fehim ”
Baba bilot		Matosyan ”
Kostan		Papazyan ”
Golino		Yervant ”
Bir uşak		Dülgeryan ”
Madam Nuvar Fonten		Madam Aznif
Jenoyef a Minyon		Madam Binemeciyan
Madam Kofman		Madam Satenik
Rozalya		Madam Siranuş
Nanon		Madam Kınar
Cambaz karısı		Madam Mari

Gülünçlü Komedi 1 perde

Maestro Tonu Guruk'un Orkestra takımı

4 - BİÇARE ZEVCE

Karaağaçta vaki Rozolati (ROZALATA) tiyatrosunda Osmanlı Tiyatrosu

Manak efendi idaresinde

13 mart perşembe akşamı yani cuma gecesi saat 3'de.

Biçare Zevce Pauvre Epose

Feci Dram 5 perde

Roje di Morey	Manak efendi
Kaptan Firmen	Matosyan ”
Sirali Direk	Çobanyan ”
Palmiyeri	Aleksanyan ”
Moller	Hulûsi ”
Rober Morey	Binemeciyan ”
Sultan	Sancakciyan ”
Fransuva	Dülgeryan ”
Rokor	Papazyan ”

Madam Firmen	Madam Satenik
Lorans	Madam Aznif
Bulet	Madam Binemeciyan
Gurgot	Madam Siranuş

Gülünçlü komedi 1 perde.

Hayim Efendinin beş kişiden ibaret olan ince saz takımı

Fiyatlar Birinci mevki erkeklere 40 metelik, birinci mevki kadınlara 28 metelik. İkinci mevki 24 metelik.

Ermenice, Yahudice ve Fransızcaları da var.

5 - DALİLA

Kadıköy Söğütlü Çeşme caddesinde vaki Osmanlı Tiyatrosu - Manak Efendi idaresinde 1323 senesi mayısın 11 (=24 mayıs 1907) cuma günü gündüz saat yedide bed' olunacaktır.

Yalnız erkeklere mahsus.

Mevsim-i sayfin hulûlü hasebile bu sene dahi cuma günleri erkeklere ve pazar günleri kadınlara mahsus olarak kumpanyamız tarafından Kadıköyü'nde vaki tiyatroda icra-i lûbiyat olunacağından yeni ve eski müntahap piyeslerin sahne-i temaşaya vaz' ile teşrif edecek tiyatro - perveranın memnuniyetlerine çalışılacağı vaad olunur.

DALİLA

Dram 6 Perde

Andre Rozvayn	Binemeciyan efendi
Şövalye Karnberti	Manak "
Sertöriyöz	Sancakciyan "
Kont Kalis	Papazyan "
Marki di Söra	Fehim "
Pavlo-Tenör	Tolayan "
Elenor Kalfoniyeri	Madam Aznif
Marte-Sertöriyöz'ün kızı	Madam Kınar
Culya	Madam Mari
Markiz	Matmazel Eliza
Maryenna	Madam Mari

Gülünçlü komedi 1 Perde

Tiyatromuzun üzeri mükemmel kapatılmış olduğundan yağmurlu havalarda dahi icra-i lûbiyat olunacaktır.

6 - DEMİRHANE MÜDÜRÜ

Üsküdar'da Küçük Çamlıcada vaki tiyatroda Osmanlı Tiyatrosu - Manak efendi idaresinde 25 ağustos 1320 (=7 eylül 1904) çarşamba günü saat 7' de bed' olunacaktır.

Müdavimin-i kiramın kumpanyamız hakkında ibzal buyurdukları rağbet bizi naçizane ifa-yi teşekkürata mecbur eylemekle mevsim-i sayfta dahi kâffe-i nevakıs ikmâl ve yeni ve müntahap piyesler kemal-i dikkat ve ihtimam ile talim edildiğinden perderpey sahne-i tatbika vaz' olunarak müdavimin-i kiramın celb-i hoşnudî ve memnuniyetlerini temine sarf-ı mesaî olunacaktır.

Fevkalâde Lûbiyat: Tiyatromuzun müsteciri Bilâl efendinin menfaatine mahsus.

Demirhane Müdürü

Dram 5 Perde

Filip Derbli	Binemeciyan efendi	(Manak)
Moline	Manak "	(Matosyan)
Gaston dük Döblini	Holas "	(Aleksanyan)
Başlen	Çaprast "	

ÖZDEMİR İNCE

Ş E Y

Döndü
Topraktan yağmurdan yarattığımda seni.
İlkin sel kolların aştı yatağını
Ve geçmişi olmayan saydam gövden.

Sardım seni karlı sulara tuttum,
Güneşte beklettim bir umut sürgünü gibi
Sevdim yakan susmanı kutsadım sonra
Uyku nedir bilmedim ne de yorgunluk.

Döndü
Dün kendini yazan günde
Bırakıp gittin savunmadın ayazlığımı.
Gençtim o zaman daha ön sıralarda,
Ama bilmedim gerçekten korku nedir,
Düşünmedim orda hiçbir ölümü.

Oktav	Şahinyan efendi	(Nubar)
Diprefot	Sancakciyan "	
Fransuva	Baronyan "	
Bir uşak	Garmiryan "	(Hulûsi)
Madam La Markiz	Madam Satenik	
Kler	" Binemeciyan	(Hekimyan)
Atnaes Moline	" Anzif	(Kınar)
Madam Prefot	" Mari	
Suzan	" Siranuş	

Saat beş buçuktan itibaren udi Cemil efendinin altı kişilik mükemmel ince saz takımı kemanî Bülbül Salih efendi dahi birlikte olarak icra-i ahenk edecektir.

1 Teşrinievvel (=14 ekim 1904) cuma günü Demirhane Müdürü ( ) içindekiler değişmiş olarak oynanmıştır.

7 - DİLENCİ KARISI

19 Ramazan 1325 (=26 ekim 1907) cumartesi günü akşamı
Birinci fasıl, Gülünçlü Komedi 1 perde
İkinci fasıl,

Dilenci Karısı
Dram 5 Perde

Jan Pol	Demirci	Manak efendi
Urar	Noter	Hulûsi "
Kont di Randolf		Binemeciyan "

Zahen	Uşak	Çobanyan ”
Ruben	Cambaz	Matosyan ”
Fransuva		Papazyan ”
Pol		Tolayan ”
Kled		Sancakciyan ”
Bir memur		Papazyan ”
Terez	Jan Pol'ün valdesi	Madam Satenik
Margrit		” Aznif
Nopoldin		” Kınar
Birijit		Madam Binemeciyan
Luizet		Madam Mari

Üçüncü Fasıl. Gülünçlü komedi 1 perde

Perde aralarında Mösyö Toni Guruk'un on kişiden mürekkep orkestrası icra-i terennüm edecektir.

8 - ECEL-İ KAZA

Şehzadebaşında Direkler Arasında vaki Ferah Tiyatrosunda

Osmanlı Tiyatrosu Manak Efendi idaresinde

Ramazan 11 (7 Teşrinievvel 1908) çarşamba günü akşamı yani perşembe gecesi

Birinci defa olarak: Ecel-i Kaza.

Dram 5 perde

Laz Ahmet Paşa	Aleksanyan efendi
Numan Bey	Şahinyan ”
Pertev	Binemeciyan ”
Fazıl	Hulûsi ”
Hulûsi efendi	Manak ”
Tatar	Sancakciyan ”
Bir Hademe	Dülgeryan ”
Serefraz Hanım	Siranuş hanım
Nimet	Binemeciyan ”
Kethüda kadın	Satenik ”
Tâbende	Mari ”
Bir cariye	Hiranuş ”

Gayet Gülünçlü komedi 1 perde

Mösyö Kapuçelli'nin 12 kişiden mürekkep orkestrası lâtif opera parçaları terennüm edecektir.

9 - EKMEKÇİ KARI

Kadıköyü'nde Söğütlü Çeşme caddesinde vâki olan Osmanlı Tiyatrosu.

Manak efendi idaresinde ağustosun 3' üncü (=16 ağustos 1907-1323) cuma günü gündüz 7' de yalnız erkeklere mahsus

Ekmekçi Karı (=Porteuse du Pain)

Dram 9 Perde

Jak Garo	İş başı	Aleksanyan Efendi
Etyen Kastel	Ressam	Manak ”
Noter Lojye		Sancakcıyan ”
Müvezzi		Dülgeryan ”
Bir memur		Hulûsi ”
Küçük Jorj		çocuk
Jan Fortiye		Madam Aznif
Klaris		Madam Kınar

FRANZ KAFKA

BLUMFELD, YAŞLICA BİR BEKÂR

Yaşlıca bir bekâr olan Blumfeld bir akşam dairesine çıkıyordu. Zahmetli bir işti hani, çünkü altıncı katta oturuyordu. Son zamanda sık sık yaptığı gibi, düşünüyordu çıkarken: Bu yapayalnız hayat pek de sıkıcı bir şeydi, işte şu anda bayağı bir gizlilik içinde altı kat çıkacak, boş odalarına kavuşacaktı. Sonra yine bayağı bir gizlilik içinde robdöşambrını üzerine geçirip piposunu ateşleyecek, ta yıllardır abonesi bulunduğu Fransızca dergiye biraz göz gezdirecek, arada kendi eliyle hazırladığı bir kiraz rakısını yudumlayacak ve nihayet yarım saat sonra da, bu kafasına bir şey girmeyen hizmetçinin, aklına estiği gibi kaldırıp attığı yorgana bütünüyle yeniden bir çeki düzen verip yatağa girecekti. Yanında biri, o bütün bu işleri görürken onu gözleyen biri olsa başının üzerinde yeri vardı Blumfeld'in. Eve küçük bir köpek alsam mı? diye aklından geçirmemiş değildi. Böyle bir köpek eğlendirir insanı, her şeyden önce nankörlük bilmez ve sadık olur. Blumfeld'in bir meslekdaşının böyle bir köpeği vardır, efendisinden başka kimselere sokulmaz, bir kaç dakika efendisini görmesin, yüksek sesle bağırarak karşılar onu; efendisine, bu olağanüstü velinimetine yeniden kavuşmaktan duyduğu sevinci besbelli böylece anlatmak ister. Evet, bir köpeğin kötü tarafları da yok değildir. Ne kadar temiz tutulsa, odayı pisletir yine. Bunun asla önüne geçilemez, içeri almadan köpek her defasında sıcak su banyosuna sokulamaz, sonra bunu sağlığı da kaldırmaz onun. Gelgelelim odasında pisliği de Blumfeld'in içi kaldırmaz, odası temiz olmadan yapamaz dünyada, maalesef bu konuda pek titiz olmayan hizmetçiyle haftada birkaç kez kavga eder. Hizmetçinin kulağı ağır işittiğinden onu hep kolundan çeker, temizliğinde kusur bulduğu yerlerine götürür odanın. Bu sertliği sayesinde odanın az çok kendi istediği gibi bir düzene kavuşmasını sağlamıştır. Ama işte bir köpeği eve soktu mu, şimdiye değin bu kadar titiz, kendisinden uzakta tuttuğu pisliği de, doğrudan kendi eliyle odasına buyur etmiş olacaktır. Köpeklerin temelli arkadaşları olan pireler boy göstereceklerdir ortalıkta. Eh, bir yol da pireler ortalıkta göründü mü, Blumfeld'in rahat odasını köpeğe bırakıp

kendine bir başka oda arayacağı an, artık uzak sayılmazdı. Pislik ise köpeklerin kötü taraflarından ancak bir tanesiydi. Köpekler de hasta olurlardı hani ve köpek hastalıklarından da doğrusu anlayan yoktu. Böyle bir durumda hayvancağız bir köşeye büzülüp kalır, olmadı topallar sağda solda, inilder, ufak ufak öksürür, bir derdi vardır, onunla cebelleşir hep; bir battaniyeye sarılıp sarmalanır, ıslıklar öttürülür biraz kulağına, önüne süt çanağı sürülür; kısaca, gelip geçici bir hastalıktır umuduyla -olmayacak bir şey de değildir bu- hayvana bakılır; ama ciddî, iğrenç ve bulaşıcı bir hastalıktır belki de. Haydi köpek hastalanmadı da sapasağlam kaldı diyelim, ilerde bir gün gelir kocar ya; işte sadık hayvan zamanında karar verilip evden uzaklaştırılamamıştır ve derken bir an gelir, ağlayan köpek gözlerinden kendi ihtiyarlığının kendisini seyrettiğini görür gibi olur insan. O zaman da işte yarı kör, ciğerleri zayıf düşmüş, yağdan nerdeyse kımıldayamaz hale gelmiş hayvancağızla uğraşılır durulur artık ve dolayısıyle köpeğin daha önce insana verdiği zevkler pahalıya ödenmiş olur. Şimdi bir köpeği olsun diye can atıyordu Blumfeld ama, yarın kendisininkileri bastıracak ahlayıp oflamalarla vücudunu sürüyerek onunla basamakları tırmanacak böyle kocamış bir köpeğin rahatsızlığına uğramaktansa, bir otuz yıl daha, yalnız başına bu merdivenleri çıkmaya razıydı. Yani işte çaresiz yalnız kalacak Blumfeld. Hani geçkin bir bakire gibi istekleri yok; böyle bir bakire, yakıncağızında kendisine bağlı bir canlı yaratık olsun da bunun üzerine kanat gersin, onu sevip koklasın, boyuna onun hizmetine baksın ister; öyle ki, bunun için bir kedi, bir kanarya kuşu ya da hatta kırmızı süs balıkları bile elverir; o da olmadı, pencere önündeki çiçeklere bile razıdır. Gelgelelim Blumfeld'in istediği bir can yoldaşı, o kadar; pek bir bakım gereksinmeyen, arasıra bir tekme kaldıracak, darda kalınca sokakta geceleyebilecek, ama Blumfeld'in de canı istedi mi, o saat havlamalar, zıplamalar ve el yalamalarla emre hazır bir hayvan. İşte bu türlü bir şey istediği Blumfeld'in. Bunu da pek büyük sakıncalar olmaksızın elde edemeyeceğini anladığından, isteğinden vazgeçiyor, ama işte yine de, ince eleyip sık dokur huyundan ötürü, zaman zaman, söz gelişi bu akşam ayni düşünceleri tekrar kafasının içinden geçiriyor.

Yukarıda, kapısının önünde cebinden anahtarı çıkarırken, içerden doğru bir gürültü çarpıyor dikkatine. Acayip, takur tukur bir gürültü; pek canlı, ama pek düzenli. Blumfeld'in kafasından daha demin köpeklerle ilgili düşünceler geçtiği için, nöbetleşe yeri döğen köpek pençelerinin gürültüsünü hatırlatıyor ses. Ama köpek pençeleri de takırdamaz, köpek pençeleri değil bunlar. Çarçabuk kapıyı açıp, elektrik düğmesini çeviriyor. İşte bu manzarayla karşılaşmayı beklememiştir. Bir sihirbazlık, başka bir şey değil; mavi çizgili iki küçük beyaz selüloit top, yanyana zıplayıp duruyorlar tahta döşeme üzerinde; biri yere düşerken ötekisi havada oluyor,

yorulmaksızın oyunlarını sürdürüyorlar. Blumfeld, bir vakit, lisede okurken, bir elektrik deneyinde küçük yuvarlakların benzer biçimde sıçradıklarını görmüştür, ama onlara göre oldukça iri toplar bunlar, odanın içinde sere serpe zıplayıp duruyorlar, üstelik bir elektrik deneyi falan yapıldığı da yok. Blumfeld, daha bir yakından seyredebilmek için toplara doğru eğiliyor. Şüphesiz bayağı toplar; belki içlerinde daha küçük bir kaç top var da onlar bu tıkırtıya yolaçıyor. Acaba bir iplere falan asılmış olmasınlar diye elini havaya daldırıyor Blumfeld; hayır, düpedüz serbest hareketleri. Ne yazık, Blumfeld küçük bir çocuk değil, böyle iki top sevindirici bir sürpriz olurdu yoksa onun için; oysa şimdi, gördükleri, üzerinde, daha çok tatsız bir etki bırakıyor. Anlaşılan göze çarpmayan bir bekâr olarak sadece gizli saklı bir ömür sürmek, bütün bütün değersiz değil; işte şimdi birisi, kimse artık, gelip bu sır örtüsünü kaldırmış, odasından içeri ona bu iki komik topu yollamıştı.

Toplardan birini yakalamak istiyor, ama toplar kaçıyor önünden, odanın içinde onu arkalarından çekip götürüyorlar. Amma da aptallık peşlerinden koşmak, diye düşünüyor, durup topların arkalarından bakıyor; toplar da bu kez, kovalamacadan vazgeçilmiş göründüğü için, oldukları yerde duraklıyorlar. "Ama olsun, yakalayacağım onları" diye düşünüyor Blumfeld sonra yeniden ve toplara doğru seğirtiyor. O saat sıvışıyor toplar, ama Blumfeld bacaklarını açarak onları odanın bir köşesine sıkıştırıyor ve oradaki bir bavulun önünde nihayet bir tanesini ele geçiriyor. Serin, küçük bir top, elinin içinde dönüp duruyor, gözü elinden sıvışıp kurtulmakta. Öbür topa gelince, arkadaşının başının darda olduğunu görmüş gibi, eskiden daha da yukarlara sıçramaya başlıyor, sıçramalarını Blumfeld'in eline dokunana değin açıp yayıyor. Blumfeld'in eline vuruyor, gittikçe zıplamalarını hızlandırarak sürdürüyor bu vuruşları, saldırı noktalarını değiştiriyor, topu tastamam avcunun içinde tutan ele karşı bir şey yapamadığı için derken daha da yükseklere sıçrıyor ve ihtimal Blumfeld'in yüzüne erişmek istiyor. Blumfeld bu topu da yakalayabilir, sonra her ikisini birden herhangi bir yere kapayabilir, ama işte o anda, iki küçük topa karşı bu gibi tedbirlere başvurmayı onuruna yediremiyor. Hem böyle iki topa sahip olmak eğlenceli birşey, sonra çok geçmeden yorulacakları kadar yorulup bir dolabın altına yuvarlanacak ve seslerini kesecekler. Böyle düşünüyor, ama yine de topu bir çeşit hırsla kaldırıp yere çalıyor Blumfeld; gelgelelim ne hikmetse, topun ince, nerdeyse saydam sellüloit kılıfı tuzla buz olmuyor. Hemen o alçacıktan, o birbirine uyan eski zıplamalarını yeniden sürdürüyor toplar.

Blumfeld sessiz sakin soyunuyor, sonra bir çeki düzen veriyor dolaptaki giysilerine; hizmetçinin her şeyi yolu yordamınca yerleştirip yerleştirmediğine dikkatle bakar hep. Arada bir iki defa omuzları üzerinden toplara bir göz atıyor. Peşleri bırakılmış, toplar, hatta şimdi onun peşine düşmüş gibidirler. Ar-

kasından gelmiş, hemen onun gerisinde zıplamaya başlamışlardır. Blumfeld robdöşambrını üzerine geçiriyor ve pipoluktan bir pipo almak üzere karşı duvara yürümek istiyor. Geriye dönmeksizin, elinde olmadan, bir tekme savuruyor arkaya doğru. Ama toplar kaçıp tekmeyi savuşturmasını beceriyorlar. Pipoyu almak için yola koyulur koyulmaz da Blumfeld'e eşlik ediyorlar. Blumfeld terliklerini sürüyor yerde, gelişigüzel adımlar atıyor, ama yine de ayağını her yere basışını, topların, nerdeyse aralıksız, bir yere vuruşu izliyor, ona ayak uyduruyor toplar. Apansızın arkasına dönüyor Blumfeld topların bu işi nasıl yaptıklarını görmek istiyor. Ama o daha geriye döner dönmez, toplar bir yarım daire çizmiş, yine onun arkasına geçmişlerdir ve Blumfeld'in her geriye dönüşünde de tekrarlanıyor bu iş. Sanki buyruğuna verilmiş eşlikçiler gibi, toplar onun önünde eğleşmekten sakınıyorlar. Şimdiye değin bunu anlaşılan yalnız, kendilerini Blumfeld'e tanıtsınlar diye göze almış, şimdi ise görevlerine başlamışlardır.

Bu ana kadar Blumfeld, duruma hakim olamadığı bütün olağanüstü hallerde, hiç bir şeyin farkında değilmiş gibi yapmayı hep çıkar yol bilmiştir kendisine. Bu da ikide bir onun işine yaramış, hiç değilse çok vakit bir düzelmeye yol açmıştır. İşte şimdi de böyle davranıyor, pipoluğun önünde durup dudaklarını kıvırarak bir pipo seçiyor, hazırdaki tütün kesesinden tıka basa tütün dolduruyor içerisine ve topları bırakıyor arkasında sıçrayıp zıplasınlar. Ama masanın oraya gitmekte duraksıyor, zıplamalarla kendi adımları arasındaki uygunluk bayağı azap veriyor ona. Böylece ayakta durmasını sürdürüyor, pipo içine tütünleri bastırması uzuyor gereksiz yere ve bir yandan da kendisini masadan ayıran uzaklığı ölçüp biçiyor. Ama sonunda güçsüzlüğünü yenip, aradaki uzaklığı paldır küldür adımlarla geride bırakıyor; öyle ki topları işitmiyor hiç. Gelgelelim oturur oturmaz da, yeniden topların sandalyanın arkasında önceki gibi sesli sesli zıpladıklarını duyuyor.

Masa üstünde, duvara, elle erişilebilecek kadar uzak, bir raf tutturulmuştur. Üzerinde mini mini bardaklar ve ortalarında bir kiraz rakısı şişesi durmaktadır. Şişenin yanıbaşında da bir Fransızca derginin bir öbek eski sayısı vardır. Tam da o gün yeni bir sayı gelmiştir; Blumfeld bu sayıyı indirip alıyor raftan, rakıyı düpedüz unutuyor. İçinde öyle bir duygu var ki, bugün işte yalnız avunmak için alışık olduğu şeyleri yapıyor; sonra okumak için de hani gerçekten bir gereksinme duymuyor. Başka zaman bir bir titizlikle sahifeleri çevirip bakarken, bu kez rasgele bir yerinden dergiyi açıyor ve açtığı yerde kocaman bir resim görüyor. Daha bir alıcı gözüyle bakmak için zorluyor kendini. Resim, Rus İmparatoruyla Fransız Cumhurbaşkanı arasındaki bir karşılaşmayı gösteriyor. Bir gemide oluyor karşılaşma. Ta uzaklara değin, çepeçevre daha başka bir sürü gemiler görülüyor, bacalarından kalkan dumanlar bulutsuz gökyüzünde dağılıp kayboluyorlar. Az önce iri iri adımlarla birbirlerine doğru seğirtmiş

olan İmparatorla Cumhurbaşkanı, o anda el sıkışıyorlar. İmparatorun gerisinde iki bay, Cumhurbaşkanının gerisinde iki bay dikeliyor. İmparatorla Başkanın neşeli yüzlerine karşılık, eşlikçilerin yüzleri pek de, ağırbaşlı. Her eşlikçi grubundakilerin bakışları, kendi hükümdarları üzerinde birleşiyor. Daha da aşağıda –anlaşılan geminin en üst güvertesinde geçiyor olay– resmin kenarıyla kesilmiş uzun diziler halinde, selâm duran tayfalar seçiliyor. Blumfeld'in giderek ilgisi artıyor resme karşı, derken onu kendisinden biraz uzakta tutup gözlerini kısarak seyrediyor. Bu türlü yüce sahnelere enikonu bir yakınlık duymuştur hep. Resimdeki baş kişilerin böyle sere serpe, candan ve yumuşak, birbirlerinin ellerini sıkmalarını gerçeğe pek uygun buluyor. Ayrıca eşlikçilerin hal ve tavırlarıyla– hani hepsi de tabiî yüksek kişiler ve isimleri resmin altında yazılı– bu tarihsel anın ağırlığını dile getirmeleri yerinde bir şey.

Kendisine gereken şeyleri tutup raftan indirecekken, sessiz oturuyor Blumfeld, hâlâ ateşlenmeden duran piponun ağzına bakıyor. Tetikte gözlemektedir. Derken apansızın, hiç beklenmedik bir anda uyuşuklûğu gidiyor, sandalyasıyla beraber bir hamlede arkasına dönüyor. Ama işte toplar da buna uygun bir uyanıklık gösteriyor ya da kendilerine egemen bir yasaya uyuyorlar: Blumfeld döner dönmez, onlar da yerlerini değiştiriyor, onun arkasına geçip saklanıyorlar. Şimdi Blumfeld sırtı masaya dönük, elinde soğuk pipoyla oturup durmaktadır. Toplar da artık masanın altında zıplamakta ve masanın altına bir halı yayılmış olduğundan sesleri işte ancak biraz işitilmektedir. Bu da az buz bir kazanç değildir hani. Pek cılız, boğuk gürültüler gelmekte şimdi, bunları kulakla algılayabilmek için çok büyük bir dikkat gerekmektedir. Ne var ki, pek dikkatlidir Blumfeld; sesleri bir bir işitiyor. Ama bu şimdilik böyle sadece, belki bir an sonra onları da hiç işitmeyecek. Halı üzerinde kendilerini bu derece az belli edebilmeleri, topların büyük bir zaafı olarak görünüyor Blumfeld'e. Altlarına bir ya da en iyisi iki halı sürülüverildi mi, âdeta sesleri solukları kesilmiş olur. Ama işte yalnız belli bir süre; kaldı ki, sadece varolmaları bile bir çeşit güçlü kılıyor onları.

Şimdi bir köpek olsa ne de işine yarardı Blumfeld'in; şöyle gencinden, ele avuca sığmaz bir şey, bir solukta topların hakkından geliverirdi. Böyle bir köpeğin nasıl pençeleriyle toplara girişeceğini, onları nasıl yerlerinden atıp odanın içinde köşe bucak peşlerine düşeceğini, en sonunda da onları nasıl dişlerinin arasına kıstıracağını gözlerinin önünde canlandırıyor Blumfeld. Hani ilk fırsatta bir köpek edinmenin yoluna bakması pek mümkün.

Ama şimdilik yalnız Blumfeld'den korkması gerekiyor topların, Blumfeld ise şu anda onların canını cehenneme yollamak için bir istek duymuyor, belki buna karar verme gücünden yoksun bulunuyor sadece. Akşam, işten yorulmuş, eve dönüyor, tam dinlenmesi gerekirken böyle bir sürpriz çıkıyor karşısına. Doğrusu ne kadar yorgun düştüğünü ancak şimdi hissedi-

yor. Canlarını cehenneme yollayacağı muhakkak topların, hem de daha ilk fırsatta, ama şimdi değil; yarın olsun, belki o zaman yapar bunu. Sonra, Allah için, toplar da enikonu ölçülü davranıyorlar. Hani zaman zaman zıplayıp ortaya çıkar, kendilerini gösterir ve arkadan tekrar yerlerine dönebilirlerdi, ya da daha yukarılara sıçrayarak masanın kenarlarına vurur, gürültülerinin halı tarafından emilmesinin böylelikle acısını çıkarırlardı. Ama işte yapmıyorlar bunu, Blumfeld'i durup dururken kışkırtmak istemiyor, anlaşılan ille yapılması gerektiği kadarıyla yetiniyorlar.

Ne var ki, bu kadarı da masa başında oturmayı Blumfeld'e zehir etmeye elveriyor; daha oturalı birkaç dakika olmuşken, kalkıp yatmayı düşünüyor artık. Bunun bir nedeni de bulunduğu yerde sigara içememesidir, çünkü kibriti komedinin üzerine koymuştur; yani kibriti oradan alıp gelmesi gerekiyor. Ama bir yol da komedinin yanına varmışken, herhalde artık orada kalmak ve yatağa yatmak daha iyi olacaktır. Bunda bir art düşüncenin de etkisi yok değil hani; çünkü öyle sanmaktadır ki, madem toplar kör bir tutkuyla hep onun arkasında eğleşmek istiyor, o vakit de yatağın üzerine sıçrayacaklar ve kendisi yatağa yatar yatmaz, isteyerek ya da istemeyerek, onları altında ezecektir. Ama toplardan artakalan parçaların da zıplayabilecekleri itirazını kovuyor kafasından. Olağanüstü şeylerin bile bir yerde bir sınırı olmalı. Yekpare toplar, aralıksız olmasa da, zıplar her vakit; oysa top parçalarının hiç zıpladıkları görülmez, yani burada da zıplamayacaklardır.

Bu türlü düşüncelerle âdeta cesaretlenmiş "Haydi bakalım" diye sesleniyor ve peşinde toplar, yeniden paldır küldür yatağa doğru ilerliyor. Umdukları da çıkar gibi görünüyor hani; kasden gidip yatağın hemen yanıbaşına dikelir dikelmez, topun biri yatağın üzerine sıçrıyor. Ama işte beklenmedik bir şey oluyor, yatağın altına yollanıyor öbür top. Topların yatağın altında da sıçrayabileceklerini Blumfeld hiç aklından geçirmemiştir. Topa içinden ateş püskürüyor, bunun nice haksız bir davranış olduğunu hissediyor oysa; çünkü yatağın altında sıçramakla bu top, belki de görevini yatağın üstündeki toptan daha iyi görecektir. Şimdi topların nerede karar kılacaklarında bütün iş; çünkü onların uzun süre birbirlerinden ayrı çalışabileceklerini sanmıyor Blumfeld. Ve gerçekten bir an sonra, aşağıdaki top da sıçrayıp yatağın üzerine çıkıyor. "Şimdi işte ele geçirdim hırzırları" diye düşünüyor Blumfeld, sevinçten uçarak ve kendini yatağa atmak için robdöşambrını sıyırıyor vücudundan. Ama tam o anda top yeniden aşağı sıçrayıp yatağın altına giriyor. İşte öylesine hayal kırıklığına uğrayan Blumfeld, bayağı yığılıp kalıyor yere. Top Allah bilir yatağın üzerinde sadece durumu şöyle bir kolaçan etti ve yukarısını beğenmedi. Derken işte öbür top da ona uyup aşağıda kalıyor tabiî; öyle ya, aşağısı daha iyi. "Eh, artık bu şamatacılar bütün gece başımda" diye düşünüyor Blumfeld, dişlerini birbirine bastırıp başını sallıyor.

Üzülüyor, ama bilmiyor doğrusu topların geceleyin ne zararı dokunabilir ona. Uykusuna hiç diyecek yoktur, topların ufak gürültüsünün üstesinden gelmesi işten bile değildir. Bundan tastamam emin olmak üzere, edindiği tecrübe uyarınca iki halı sürüyor topların altına. Sanki küçük bir köpeği var da, ona yumuşacık bir yatak yapmak istiyor. Sonra toplar da yorulmuş ve uykuları gelmiş gibi, eskisine göre daha alçaktan ve yavaş zıplamaya başlıyorlar. Blumfeld yatağın önünde diz çöküp gece lâmbasıyla aşağısını aydınlattı mı, bazen öyle sanıyor ki, toplar serilip kalacak halılar üzerinde ve bir daha da kalkmayacaklar; işte öylesine güçsüz yere düşüşleri, öylesine yavaş, birazcık yuvarlanıp kalıyorlar ilerde. Ne var ki, sonra görevleri gereğince tekrar doğruluyorlar. Ama Blumfeld'in sabah erkenden yatağın altına bakıp, orada iki sessiz, kendi halinde çocuk topları bulması hiç de olmayacak şey değildir.

Ama işte zıplamalarını sabaha değin sürdürmeye bile katlanamıyor toplar, çünkü daha Blumfeld yatağa yatar yatmaz, seslerini hiç işitmez oluyor; bir şey duyar mıyım diye kendini zorluyor, yataktan sarkıp kulak kabartıyor, çıt yok. Halılar bu kadar etkili olamaz, bunun bir tek nedeni var, o da topların zıplamaktan vazgeçmiş bulunmaları. Ya yumuşak halılardan yeteri kadar kuvvet alamıyorlar, dolayısıyla zıplamayı geçici bir süre bıraktılar, ya da, daha büyük bir ihtimalle, büsbütün vazgeçtiler zıplamaktan. Blumfeld kalkıp gerçek durumu kolaçan edebilir hani, ama nihayet sessizliğe kavuşmuş olmaktan bir memnun ki, en iyisi yatağında kalıyor, seslerini kesmiş toplara bakışlarıyla bile olsun dokunmak istemiyor. Hatta piposunu tüttürmekten bile isteyerek vazgeçip yan dönüyor ve hemen uykuya dalıyor.

Ama yine de rahatsız edilmiyor değil; her zamanki gibi bu kez de düşsüz, öyleyken pek tedirgin bir uyku uyuyor. Gece boyunca sayısız defalar, sanki biri kapıyı vuruyormuş gibi aldatıcı bir duyguyla sıçrıyor yataktan. Kendisi de kesinlikle biliyor ki, kapıyı çalan falan yoktur; gece kim gelir de çalar kapıyı, hem de onun gibi yalnız başına yaşayan bir bekârın kapısını. Hani kesinlikle biliyor, biliyor ya, öyleyken her defasında yeniden sıçrayarak uyanıyor; bir an, merak içinde kapıya dikiyor gözlerini; ağzı aralık, gözleri fal taşı gibi açılmış ve saçları tel tel, ıslak alnında sallanıyor. Şimdiye değin kaç defa uyandırılmış olduğunu hesaplamaya çalışıyor, ama ortaya çıkan müthiş sayıyla aklı başından gidecek gibi olup gerisin geri yatağa atıyor kendini. Bu kapı vuruşlarının nereden geldiğini hani bilecek gibi oluyor; aslında kapıya vurulduğu yok, bambaşka bir yerden geliyor sesler, ama uyku sersemliğiyle tahminlerinin neye dayandığını hatırlayamıyor. Ancak şu kadarını biliyor ki, bir sürü minicik iğrenç darbeler bir araya toplanarak o kocaman, güçlü vuruşları doğuruyorlar. Bu vuruşlar olmasa, küçük darbelerin bütün iğrençliğini sinesine çekecek hani, ama işte her nedense vakit geç bunun için, bu noktada hiçbir şey

yapamaz, geçmiş ola; konuşacak halde bile değildir, sadece sessiz sedasız esnemek üzere açılıyor ağzı, bütün bu olup bitenlere tepesi atarak yastıklara gömüyor yüzünü. Gece böylece geçip gidiyor. Sabahleyin hizmetçinin kapıyı tıklatmasına uyanıyor, kurtulduğundan ötürü bir oh deyişle kapı sesini selâmlıyor. Sesin işitilmediğinden hep yakınmıştır şimdiye değin; tam "Giriniz" diyecekken, cılızlıklarına rağmen bayağı savaşçı ve diri bir başka tıkırtılar daha işitiyor: Yatağın altındaki topların sesi. Uyandılar mı yani? Gece boyunca onun tersine yeni güçler mi topladılar? "Bir dakika" diye sesleniyor Blumfeld hizmetçiye, yataktan sıçrayıp iniyor, ama ne olur ne olmaz topların arkasında kalmasına dikkat ediyor; sonra, hâlâ toplara arkası dönük, yere atıyor kendini ve başını döndürüp toplara bakıyor, sövüp sayacak gibi oluyor âdeta. Sıkıntılı yorganları ite kaka üzerlerinden atan çocuklar gibi, belki bütün gece sürdürülen hafif çırpınmalarla halıları yatağın altından o kadar dışarı itelemişler ki, altlarında yeniden boş döşemeye kavuşmuş, gürültü yapabiliyorlar. "Halılar üzerine. Halılar üzerine." diye söyleniyor Blumfeld sert bir yüzle; ancak toplar halıların sayesinde yeniden sessizleştikleri zaman hizmetçiye girmesini söylüyor. Etine buduna, salak, baston yutmuş gibi dik yürür bir kadın olan hizmetçi, kahvaltıyı masanın üzerine bırakıp yapılması gerekli bir kaç ufak tefek işi yapmaya koyuluyor; bu arada, topları bulundukları yerde tutabilmek için, üzerinde robdöşambr, yatağının yanıbaşında kımıldamaksızın dikeliyor Blumfeld. Acaba bir şey farkedecek mi diye bakışlarıyla hizmetçiyi izliyor. Kulakları ağır işittiğine göre pek olacak şey değildir ya; öyleyken hizmetçinin yer yer duraklayıp mobilyalardan rasgele birine tutunduğunu, kaşlarını kaldırıp çevresine kulak kabarttığını görür gibi oluyor ve bunu berbat bir uykunun yolaçtığı duyarlığa veriyor. Hizmetçinin elini biraz daha çabuk tutmasını sağlayabilse, başka bir şey istemeyecek; gel gör ki, o da bugün inadına ağırından alıyor. Nazlana nazlana Blumfeld'in giysileriyle çizmelerini yüklenip sofaya yollanıyor, epey bir zaman da dönmüyor.

Tekdüze ve pek aralıklı sesler çınlıyor dışarıdan; kadın pat küt vurarak giysileri temizliyor. Blumfeld çaresiz bekliyor yatakta; topları ardından koşturmak istemiyorsa, bir yere kımıldamaması gerekiyor; ne kadar sıcak olursa o kadar daha bir zevkle içtiği kahvesini ister istemez soğutuyor; arkasında, donuk bulanık, günün ağardığı pencerenin çekilmiş perdesine bakmaktan öte bir şey gelmiyor elinden Hele şükür, işi bitiyor hizmetçinin, iyi sabahlar diliyor ve gitmek istiyor. Ama daha bütün bütün odadan uzaklaşmadan, kapının yanında durup biraz dudaklarını oynatıyor ve uzun uzun Blumfeld'i süzüyor. Tam Blumfeld onu sorguya çekmeyi aklından geçirirken savuşup gidiyor sonunda. Hani Blumfeld kalkıp, trak kapıyı açsın, onun ne salak, kuş beyinli bir kocakarı olduğunu arkasından bağırsın, bir istiyor ki! Ama ona doğrusu ne diye kızdığını düşününce, ancak

COŞKUN ERTEPINAR

ÇOCUK VE GERÇEK

Başına gelecekleri bilmeden büyüyor çocuk,
Sanki dalda açılan çiçek..
Gülüşlerin en güzeliyle gülüyor çocuk,
Nerden anlasın ki bir gün bu gülüşler
Yaprak yaprak dökülecek..

Rüzgâra, soğuğa katlanan dal,
Yağmurlar, şimşeklerle tokatlanan dal,
Çiçek üstüne titrese de
Yapracıkları bekler kirli çukurlar.

Güzel odur, iyi odur ki
Dalın telâşını duyabilsin çiçek.
Diyebildiği ilk günde desin ki
Acıdır, katıdır ama
Budur gerçek...

şu çelişmeyi görüyor ortada: Bir şey sezinlemediği muhakkak kadının, öyleyken işte kendisine sezinlemiş süsünü veriyor. Ne kadar da dağınık zihni! Ve bu da yalnız bir gece berbat uyku uyumasından! Berbat uykunun ufak bir nedenini, dün akşam alışkanlıklarına yan çizip pipo ve rakı içmeyişinde buluyor. Düşünüp taşınmalarının en sonunda : "Bir yol pipo içmesem, rakı içmesem, berbat bir uyku uyuyorum" diyor kendi kendine.

Şimdiden sonra sağlığına daha çok dikkat edecek; buna bir başlangıç olarak da komedin üzerinde asılı ecza dolabından pamuk alıyor ve iki minik yuvarlak yapıp kulaklarına tıkıyor. Sonra da ayağa kalkıp bir deneme yürüyüşüne koyuluyor. Toplar peşinden geliyorlar gelmeye, ama seslerini bayağı işitmiyor, hani biraz daha pamuk büsbütün işitilmez yapar onları. Derken üç beş adım daha atıyor, kayda değer bir terslik yok. Blumfeld ve toplar, gerçi bağlı birbirlerine, ama birbirlerini de rahatsız etmiyorlar. Ne var ki, Blumfeld hızla dönecek oldu da, toplardan biri karşı devinimi yeter çabuklukta yapamadı mı, dizi topa çarpıyor, hepsi o kadar. Bu tek olay da sayılmazsa, hani rahat rahat kahvesini içiyor Blumfeld. Bir de aç

ki, bu gece uyumamış da upuzun bir yol tepmiş sanki. Şöyle adamakıllı kızıştıran soğuk suyla yıkanıp giyiniyor. Şimdiye değin perdeleri kaldırmadı, ne olur olmaz karanlıkta kalmayı uygun buldu, topları görecek yabancı gözlere ihtiyacı yok çünkü; ama şimdi hazırlanması bitip gitmeye kalkınca, topların bakarsın –sanmıyor ya– peşinden sokağa çıkmayı da göze alabileceklerini düşünüp, bunu önlemenin çaresine bakmak gerektiğini görüyor. Güzel bir düşünce geliyor aklına. Büyük giysi dolabını açıyor ve arkasını dolaba dönüp duruyor. Toplar Blumfeld'in niyetini sanki sezinler gibi olmuştur, dolabın içerisine girmekten sakınıyorlar kendilerini. Blumfeld ile dolap arasındaki en ufak yerden yararlanıyor, olmadı mı, bir an için dolabın içerisine zıplıyor, ama o saat gerisin geri karanlıktan dışarı kaçıyorlar; dolabın kenarından içerlere bir türlü sokulamıyor, buna razı olmaktansa görevlerini çiğneyip nerdeyse Blumfeld'in yan tarafına geçiyorlar. Ama bu küçük hilelerinden medet ummasınlar boşuna, çünkü şimdi Blumfeld'in kendisi geri geri dolabın içerisine çıkıyor; eh, toplar da buyursunlar bakalım. Böylece işleri de görülmüş olacak, çünkü dolabın alt döşemesinde çizme, kutu, küçük bavullar gibi çeşitli ufak tefek eşya vardır; hepsi derli toplu yerleştirilmişse de –birden şimdi üzülüyor böyle olduğuna Blumfeld– yine toplara hayli engel olacaklardır. Derken, dolabın kapağını nerdeyse çekip kapayan Blumfeld, yıllardır bilmediği bir hamleyle ansızın dolaptan ayrılarak kapağı itiyor– anahtarı da çeviriyor, böylece toplar kodese tıkılmış oluyorlar. "Eh, başardık sonunda" diye düşünüyor Blumfeld ve yüzünden terleri siliyor. Dolabın içindeki şu şamatalarına bak! Sanki dünya başlarına yıkılmış! Oysa Blumfeld'in keyfine diyecek yok. Odadan çıkıyor; daha ıssız sofanın manzarasıyla karşılaşmak bir rahatlık salıyor içine. Kulaklarını pamuklardan kurtarıyor. Uyanmak üzere olan evdeki bir sürü gürültülerle mest oluyor âdeta. Ortalıkta tek tük kimseler görülüyor, henüz pek erken.

Aşağıda, girişte, hizmetçinin oturduğu bodruma açılan kapı önünde kadının on yaşındaki küçük oğlu dikeliyor. Hınk demiş annesinin burnundan düşmüş. Kocakarının çirkinliğinden bir parçası bile bu çocuk yüzünde unutulmamış. Elleri pantolonunun ceplerinde, çarpık bacaklarıyla oracıkta dikeliyor ve daha şimdiden goatrı olup güçlükle soluduğu için pof pof edip duruyor. Başka zaman yolunun üzerinde çocukla karşılaştı mı, kendini bu manzaradan elden geldiği kadar uzak tutmak üzere yürüyüşünü hızlandırırken, bugün onun yanına gelince durmak istiyor nerdeyse Blumfeld. Oğlan bu kadın tarafından dünyaya getirilmiş olup soyu sopunun bütün özelliklerini taşıyorsa da, değil mi ki henüz çocuk; bu biçimsiz kafa içinde ne de olsa çocuk düşünceleri var; anlayışlı bir dille konuşulup bir şey soruldu mu, herhalde duru bir sesle, masum ve saygılı, cevap verecektir; hatta insan biraz kendini zorladı mı, bu yanakları okşayabilir de. İşte böyle düşünüyor Blumfeld, ama öyleyken çocuğun önünde

durmayıp yoluna devam ediyor. Sokağa çıkınca, odada sandığından daha iç açıcı olduğunu görüyor havanın. Sabah sisi dağılmakta ve güçlü bir rüzgârın süpürüp temizlediği gökte yer yer mavilikler belirmekte. Her zamankinden çok daha erken evden çıkışını toplara borçlu Blumfeld; hatta gazeteyi bile okumadan masanın üzerinde unutmuştur; ama işte böylelikle bir hayli zaman kazandığı muhakkak ve onun için şimdi ağır ağır yürüyebiliyor. Ne tuhaf, toplardan yakasını kurtarır kurtarmaz hemen hiç tasa etmez oldu onları artık. Toplar peşinden koşarken, hani sanılabilirdi ki ona ait bir şeydir bunlar, şahsı üzerinde bir yargı verilirken hesaba katılmaları gereken bir şey; oysa şimdi evde, dolabın içinde bir oyuncaktılar, o kadar. O anda aklına geliyor Blumfeld'in, belki de topları zararsız hale getirmenin en iyi yolu, onların asıl görevlerini yapmalarını sağlamaktır. Oracıkta, evin girişinde hâlâ çocuk dikeliyor; Blumfeld topları işte ona hediye edecek, hani ödünç falan verecek değil, bayağı hediye edecek, bu da işte topların bir çeşit yokedilme emirleri olacak. Haydi yokolmasalar, sağlam kalsalar bile, çocuğun elinde dolaptaki kadar bir önem taşımayacak, bütün ev halkı oğlanın nasıl toplarla oynadığını görecek, derken başka çocuklar da oyuna katılacak ve böylelikle bunların, Blumfeld'in hayat eşlikçileri değil de oyun topları olduğu sarsılmaz ve karşı durulmaz bir kanı olarak kafalara yerleşecektir. Blumfeld gerisin geri seğirtip eve dalıyor. Tam o anda oğlan bodrum merdiveninden inmiş, aşağıda açtı açacak kapıyı. Bu durumda çocuğa seslenmesi, ismini çağırması gerekiyor. Oğlana ilişkin bütün şeyler gibi gülünç bir isim. "Alfred, Alfred!" diye bağırıyor derken. Çocuk epey bir zaman duraksıyor. "Haydi gel canım!" diye sesleniyor Blumfeld. "Bak,bir şey vereceğim sana." kapıcının iki küçük kızı karşı kapıdan çıkmışlar, merakla Blumfeld'in sağına soluna gelip duruyorlar. Oğlandan daha çabuk durumu kavrıyor, ne diye onun hemen koşup gelmediğine akıl erdiremiyorlar. Çocuğa işmar ediyor, bir yandan da gözlerini Blumfeld'den ayırmıyor, ama Alfred'i bekleyen hediyenin ne olduğunu da kestiremiyorlar bir türlü. Meraktan ölüp bitiyor, vücutlarını hop hop, bir ayaktan ötekisine aktarıyorlar. Hem kızların, hem de oğlanın haline gülüyor Blumfeld. En sonunda inceden inceye düşünmüş, kararını vermiş görünüyor oğlan ve hantal adımlarla, kaskatı, merdivenleri çıkıp geliyor. Girişte bile yadsımıyor o anda bodrum kapısında görünen annesini. Blumfeld, kadın da ne dediğini anlasın ve gerekirse gelip başlarında bulunsun diye sesinin bütün gürlüğüyle bağırıyor. "Yukarıda, odamda," diyor, "iki tane güzel top var. İster misin, sana vereyim?" Oğlan ağzını büzüyor sadece, nasıl davranacağını bilemiyor, arkasına dönüp, ne yapayım? der gibi aşağıya, annesine bakıyor. Oysa kızlar hoplayıp zıplamaya duruyorlar Blumfeld'in çevresinde, ne olursun topları bize ver! diyorlar. "Toplarla siz de oynayacaksınız." diyor Blumfeld, ama oğlanın cevabını gözlüyor. Topları hemen kızlara hediye edebilir hani,

ama kızlar ona olurundan çok hoppa hafif görünüyor, şu anda oğlana daha büyük bir güven var içinde. Çocuk ise, bir konuşma falan olmadan, bu arada akıl danışmış bulunuyor annesine; Blumfeld yeniden sorunca, başını sallayarak topları istediğini bildiriyor. "Bak öyleyse," diyor Blumfeld, burada hediyesine karşılık bir teşekkür elde edemeyeceğine aldırmayarak, "odamın anahtarı annende; anahtarı ondan alır, sonra ona geri götürürsün, al bu da benim giysi dolabımın anahtarı. Toplar işte bu dolabın içinde. Sonra yine dolabı ve odayı iyice kapar kilitlersin. Toplara gelince, ne istersen yap onları, bana geri vermek zorunda değilsin. Anladın mı dediklerimi?" Ama işte oğlan ne çare söylenileni anlamamıştır. Blumfeld bu alabildiğine beyinsiz yaratığa her şeyi alabildiğine açık seçik anlatmak istemiş, bu niyetinden ötürü de her şeyi olurundan sık tekrarlamış, olurundan çok anahtarlardan, odadan, dolaptan söz açmıştır ve dolayısıyle şimdi oğlan gözlerini dikmiş, iyilik etmek değil de onu ayartmak istiyormuş gibi kendisine bakıyor. Kızlar tabiî o saat her şeyi anlamışlar, ellerini anahtara uzatıyorlar. "Durun hele!" diyor Blumfeld ve içerlemeye başlıyor hepsine. Hem zaman da geçiyor, artık öyle fazla oyalanamaz. Şu hizmetçi kadın ne diye onu anladığını, çocuk için gerekeni eksiksiz yapacağını nihayet söylemez sanki. Böyle davranacağı yerde hâlâ aşağıda, kapının yanında dikeliyor, mahcup ağır işitenler gibi yapmacık bir gülümsemeyle gülümsüyor; Blumfeld'in yukarıda çocuğuna karşı birden bir hayranlığa kapılıp ona çarpım tablosunu sorduğunu sanıyor belki de. Ama Blumfeld de aşağı inerek kadının kulağına bağırıp, Allah rızası için onu toplardan kurtarsın diye ricada bulunamaz ki. Giysi dolabının anahtarını bütün bir gün bu aileye teslim etmeye kalmakla zaten yapabileceği kadarını yapmış bulunuyor. Kendisini alıp yukarı çıkaracak ve orada topları ona verecek yerde, anahtarı oğlana uzatması kendisini gözettiğinden değil hani. Ama topları da ilkin yukarıda hediye edip, onları sonradan çocuğun elinden geri alamaz ki. Böyle de olacağı belli, çünkü eşlikçileri olarak çekip sürükleyecek topları arkasından. "Demek hâlâ anlamadın ne söylediğimi?" diye soruyor Blumfeld, yeniden giriştiği bir açıklamayı oğlanın boş bakışları karşısında yarıda keserek. Böylesine boş bir bakış kolunu kanadını kırıyor insanın, bu boşluğu anlayışla doldursun diye niyetlendiğinden daha uzun boylu konuşmaya ayartıyor insanı.

"Topları biz alalım, ona veririz." diye bağırıyor o anda kızlar. Açıkgöz şeyler, topları ancak oğlanın aracılığıyla elde edebileceklerini, ama bu aracılığa da kendilerinin önayak olmaları gerektiğini sezdiler. Çalan bir saat sesi geliyor kapıcının odasından, Blumfeld'e acele etmesini hatırlatıyor. "Peki, alın öyleyse anahtarı." diyor Blumfeld. O anahtarı vermiyor da, anahtarı elinden çekilip alınıyor sanki. Anahtarı oğlana verseydi, kıyaslanmaz ölçüde daha büyük olacaktı içindeki güven. "Odanın anahtarını aşağıya inip kadından alın." diyor sonra, "Toplarla döndünüz mü,

her iki anahtarı kadına geri verirsiniz." "Olur, olur." diye bağırıyor ve koşarak merdiveni iniyor kızlar: Her şeyi, bütün her şeyi biliyorlar. Sanki oğlanın alıklığı ona da bulaşmış gibi, şimdi Blumfeld'in kendisi, yaptığı açıklamalardan, kızların nasıl böyle şipşak her şeyi çıkarabildiklerini anlamıyor doğrusu.

Derken kızlar, çoktan aşağıya varmış, hizmetçi kadının eteklerini çekiştirmeye başlıyorlar. Ama ne kadar çekici bir manzara da olsa, kızların işlerini nasıl göreceklerini daha fazla orada durup seyredemez Blumfeld. Hani sadece vakit geç ondan değil, toplar sokağa çıktığında orada bulunmak istemiyor. Hatta daha kızlar yukarıda odasının kapısını açtıkları zaman, birkaç sokak ötede olmayı diliyor. Toplardan daha neler bekleyebileceğini bilmiyor çünkü. Böylece bu sabah ikinci defadır evden sokağa çıkıyor. Ama hizmeçinin kızlara karşı nasıl bayağı direttiğini öte yandan oğlanın çarpık bacaklarını oynatarak nasıl annesinin yardımına seğirttiğini görmüştür. Ne diye dünya yüzünde bu çeşit insanlar türeyip ürerler, anlamıyor bir türlü.

Çalıştığı çamaşır fabrikasına giderken, yolda işle ilgili düşünceler yavaş yavaş bütün öbür düşünceleri bastırıyor kafasında. Adımlarını açıyor, oğlanın yüzünden geciktiği halde yine de herkeslerden önce bürosuna varıyor. Camdan bir kılıf içinde bir yer burası. Blumfeld için bir yazı masası, onun emrindeki yardımcılar için de iki kürsüsü var. Kürsüler sanki okul çocukları için yapılmış, öylesine küçük ve ensiz; ama yine de büronun içi pek sıkışık, dolayısıyle yardımcıların ayakta çalışmaları gerekiyor, otururlarsa Blumfeld'in sandalyasına yer kalmayacak çünkü. Böylece yardımcılar bütün gün kürsülerine yapışık duruyorlar. Pek rahatsızlık veriyor bu onlara tabiî, ama böylelikle de Blumfeld'in kendilerini gözetlemesi güçleşiyor. Çokluk şevkle yanaşıyorlar kürsülerine, ama çalışmak için değil, birbirleriyle fiskos etmek ya da hatta biraz şekerleme yapmak için. Blumfeld'in başı pek dertte yardımcılarla, omuzlarına yüklenmiş dağ gibi işde hiç de onu yeteri kadar desteklemiyorlar. İşin çokluğunu ancak durumu bütün ayrıntılarıyla yakından görenler kestirebilir. Ama Blumfeld'in doğrudan doğruya bağlı olduğu şef, birkaç yıl önce ölmüş, o zamandan beri de durumu öyle yakından gören kimse kalmamıştır; onun için de Blumfeld hiç kimseye işi üzerinde bir yargıda bulunma yetkisini tanıyamaz. Fabrikatör Bay Ottomar sözgelişi, Blumfeld'in işini belli ki küçümsemektedir. Blumfeld'in yirmi yıllık çalışmaları sırasında fabrikaya değerli hizmetlerde bulunduğunu kabul ediyor tabiî, hani ister istemez kabul etmesi gerekiyor da yalnız ondan değil, aynı zamanda sadık, güvenilir bir insan olarak baktığından Blumfeld'e; ama öyleyken onun gördüğü işi küçümsüyor, çünkü öyle sanıyor ki, bu iş Blumfeld'in yaptığından daha basit, dolayısıyle her bakımdan daha yararlı bir biçimde düzenlenip yürütülebilir. Söylendiğine göre –inanılmaz bir şey de değil galiba–, Ottomar'ın,

Blumfeld'in seksiyonunda o kadar seyrek görünmesinin tek nedeni de işte buymuş: Blumfeld'in çalışma yöntemlerini görüp de sinirlenmek istemiyormuş Bay Ottomar. Böyle değerinin bilinmeyişi Blumfeld için kuşkusuz üzücü bir şey, ama elinden ne gelir; çünkü Bay Ottomar'ı şöyle aşağı yukarı bir ay aralıksız Blumfeld'in seksiyonunda kalıp, burada üstesinden gelinmesi gereken çok çeşitli işleri inceleyerek, bunlar üzerinde sözümona daha iyi yöntemlerini uygulamaya ve bunun seksiyonda zorunluk olarak yolaçacağı çökmeyi görüp kendisine hak vermeye zorlayamazdı. Bu yüzden Blumfeld, yolundan şaşmaksızın görüyor işini. Ta neden sonra bir yol Ottomar seksiyonda görünecek olsa,, ilkin biraz bir ürküntü geçiriyor, sonra yine de bir memurun ödev duygusuyla kalkıp şu ya da bu konuda açıklamalarda bulunmak üzere güçsüz bir denemeye girişiyor. Yapılan açıklamaları sessiz, başını sallayıp, gözleri yerde dinleyerek ilerliyor Ottomar. Hani Blumfeld'i üzen, bu değerinin bilinmeyişinden çok, günün birinde işinden ayrılması gerekince, bunun seksiyonda o saat, kimsenin çözemeyeceği bir arap saçına yolaçacağı düşüncesidir; çünkü fabrikada onun yerini alacak, işletmeyi aylar boyu hiç değilse en ağır bocalamalardan uzak tutacak biçimde onun görevini üzerine alıp yapacak kimseyi tanımıyor. Şef bir kimseyi küçümsemeye görsün, memurlar tabiî, ellerinden gelirse, bu konuda onu bastırmaya çalışıyorlar. Onun için de herkes küçümsüyor Blumfeld'i, kimse eğitim ve öğrenimi için bir süre onun seksiyonunda çalışmayı gerekli bulmuyor, fabrikaya yeni memurlar alınacak oldu mu, kimse kendi gönlüyle Blumfeld'in yanına verilmek istemiyor. Dolayısıyle Blumfeld'in seksiyonunda ilerisi için genç elemanlar yoktur. Şimdiye değin bütün işleri yapayalnız, sadece bir tek odacının desteğiyle çekip çeviren Blumfeld, yanına bir yardımcı verilmesi için haftalarca en çetin mücadelelere girişmek zorunda kalmıştır. Hemen her gün Ottomar'ın bürosuna damlamış, neden kendi seksiyonuna bir yardımcı gerektiğini, serinkanlı ve bir bir ona açıklamaya çalışmıştır. Hani Blumfeld kendini gözetmek istediği için gerekmiyormuş seksiyona bir yardımcı; hayır, Blumfeld'in kendini gözetmek istediği falan yokmuş, işin üzerine düşenden fazlasını yapıyormuş kendisi ve buna bir son vermeyi de aklından geçirmiyormuş; ama işte Bay Ottomar lûtfen düşünsünlermiş, zamanla fabrika nasıl bir gelişme kaydetmiş, bütün seksiyonlar bu gelişmeye uygun olarak büyütülmüş, gelgelelim Blumfeld'in seksiyonu unutulmuş hep. Oysa asıl bu seksiyonda da bir çoğalmış ki işler! Blumfeld fabrikaya girdiğinde –bu zamanları kuşkusuz artık hatırlayamazmış Bay Ottomar– aşağı yukarı on dikişçi kadının işi varmış topu topu; bugün ise bunların sayıları elli ile altmış arasında oynuyormuş. Böyle bir iş de güç kuvvet istermiş. Blumfed kendini tamamen işe harcayacağına garanti verebilirmiş ama, işlerin tamamen altından kalkacağını bundan böyle garantileyemezmiş. Doğrusu Blumfeld'in dilediğini hiç de düpedüz geri çevirmemişti Bay Ottomar; eski bir memu-

ra karşı böyle bir davranışta bulunamazdı, ama işte söylenilenleri pek dinlemezmiş gibi hali, ricada bulunan Blumfeld'i bırakıp başkalarıyla konuşması, yarı buçuk vaadlerde bulunması ve birkaç gün içerisinde yine bütün her şeyi unutuvermesi; bütün bunlar pek aşağılayıcı bir davranıştı. Blumfeld için değil hani, Blumfeld hayal düşkünü biri değildi; itibar görmek, takdir edilmek ne kadar güzel şey olsa da, bunlarsız yapabilirdi; her şeye rağmen direnebildiği sürece işinde direnecekti, ne de olsa haklıydı ve haklı olmak bazen epey sonra da olsa er geç takdir sağlardı. Gerçekten Blumfeld sonunda iki yardımcıya bile kavuşmuştu, ama işte ne yardımcılar! Sanılabilirdi ki, Ottomar yardımcıları esirgemeyip onları Blumfeld'in emrine verirse, seksiyona karşı küçümsemesini daha açık seçik gösterebileceğini anlamıştı. Hatta belki de Ottomar'ın bu kadar zaman Blumfeld'i oyalayıp durmasının tek nedeni, böyle iki yardımcı aramış, bunları da anlaşılacağı gibi kolay kolay bulamamış olmasıydı. Eh, artık yakınamazdı Blumfeld, çünkü alacağı cevap önceden belliydi, kendisi bir tane isterken iki yardımcı vermişlerdi ona, daha ne; işte her şey öylesine ustalıkla düzenlenmişti Ottomar tarafından. Tabiî Blumfeld, öyleyken yakınmıyor değildi, ama artık yardımcı almayı umduğu için bunu yapmıyor, güç durumda oluşu onu düpedüz yakınmaya zorluyordu. Hem öyle özellikle üzerinde durmuyor, arada işte, uygun bir fırsat çıktı mı sızlanıyordu. Öyleyken kötü niyetli arkadaşları arasında çok geçmeden bir söylenti yayılmaya başlamıştı: Sözde biri Ottomar'a sorasıymış, böyle görülmedik bir yardıma kavuşan Blumfeld'in hâlâ yakınıp durması olacak şey miymiş? Bunun üzerine Ottomar da cevap veresiymiş ki, doğru, Blumfeld hâlâ yakınıyor, ama haklı adam. Ottomar'ın kendisi de nihayet, durumu kavrayasıymış ve Blumfeld'e yavaş yavaş, her dikişçi kadın için bir yardımcı, yani toplu olarak altmışa yakın yardımcı vermeye niyetleniyormuş. Ama baktı ki, bunlar da yetmemiş, o zaman daha çoğunu verecekmiş ve bu yolda da yürümekten geri durmayacakmış; ta ki Blumfeld'in seksiyonunda esasen yıllardan beri gelişmekte olan tımarhane tastamam oluşup çıksınmış ortaya. Hani bu sözlerle Ottomar'ın konuşması ustalıkla taklit edilmişti ama, Ottomar'ın kendisi, bundan hiç kuşkusu yoktu Blumfeld'in, onun hakkında benzer tarzda bile konuşmuş olmaktan çok uzaktı. Baştan başa bu, ilk kattaki bürolarda yan gelip yatanların bir uydurmasıydı. Blumfeld bir kalem geçiyordu bunları; ama ne olurdu yardımcıların seksiyondaki varlıklarını da böyle rahatçacık bir kalemde geçebilseydi. Gelgelelim onlar dikilip duruyorlardı ortada ve artık yerlerinden oynatılacak gibi de değillerdi. Saz benizli, çelimsiz çocuklar. Ellerindeki belgelere göre okul çağını geride bırakmış olmaları gerekiyordu ama, doğrusu inanılamıyordu. Hatta bir öğretmenin eline bile emanet etmek istemezdi insan onları, henüz annelerinin elinden tutmaları gerektiği, o kadar açıktı işte. Daha adam gibi hareket etmesini bile beceremiyorlardı; uzun boylu ayakta

durmak hele ilk zamanlar müthiş yoruyordu onları. Gözetlenmediler mi, dermansızlıktan içleri geçi geçiveriyor, çarpık bir duruşla, kamburlarını çıkarıp, bir köşede ayakta pinekliyorlardı. Rahatlarına böyle düşkün olurlarsa, kendilerini bütün ömürleri boyu sakat birakacaklarını kafalarına sokmaya uğraşıyordu Blumfeld. Yardımcılara ufak bir hareket yaptırmak tehlikeyi göze almaktı; bir gün birinin bir şeyi sadece birkaç adım öteye taşıması gerekmişti de aşırı bir hamaratlıkla seğirtmiş, dizini kürsüye çarpıp yaralamıştı. Odanın içi dikişçi kadınlarla, kürsülerin üzeri mallarla doluydu; öyleyken Blumfeld hepsini bir yana bırakıp ağlamakta olan yardımcıyı büroya götürmüş, orada ufak bir sargıyla yarasını sarmak zorunda kalmıştı. Ama işte yardımcıların bu hamaratlığı bir gösterişti sadece; bazen tıpkı çocuklar gibi kendilerini göstermek istiyor, ama bununla daha çok ya da hemen her vakit şeflerinin dikkatini yanıltmak, onu aldatmak amacını güdüyorlardı. Bir gün Blumfeld, işlerin en civcivli bir zamanında alnından terler damlayarak, dolu dizgin yardımcıların önünden geçerken, onların nasıl mal paketleri arasında saklanmış, birbirleriyle pul değiş tokuşunda bulunduklarını görmüştü. Yumruklarıyla kafalarına kafalarına çullanayım demişti o zaman, bu hareketlerinin cezası da yalnız ve yalnız bu olabilirdi ama, ne yapsın ki daha çocuktular; Blumfeld de çocuk katili olamazdı. Böylece onların kahrını çekmeye devam etmek zorunda kalmıştı. Mallar dağıtılırken, o kadar çaba ve uyanıklık isteyen el işlerinde yardımcıların kendisine destek olacaklarını tasarlamıştı ilkin. Öyle düşünmüştü ki, kendisi orta yerde kürsü gerisinde dikelip, her şeyi her vakit göz altında tutabilecek ve kayıt işine bakacak, bu arada yardımcılar da emirleri gereğince sağa sola seğirterek bütün malı dağıtacaklardı. Kendi kontrolunun böylesine bir dikişçi kadınlar kalabalığı için yetmediğini, yardımcıların uyanıklığıyla bunun bütünlenmesi gerektiğini düşünmüş, yardımcıların yavaş yavaş tecrübeler edinip her ufak şeyde onun emirlerine bağlı kalmaktan kurtulacaklarını ve sonunda verilecek mal ve beslenecek güven konusunda dikişçi kadınları birbirinden ayırdetmesini öğreneceklerini geçirmişti usundan. Ama yardımcılara bakılınca, boşa çıkmıştı umutları tamamen. Onları dikişçi kadınlarla aslında hiç konuşturmaması gerektiğini Blumfeld çok geçmeden anlamıştı: çünkü kadınlardan bazılarının yanına ta baştan beri hiç sokulmamış, onlardan hoşlanmamışlar ya da korkmuşlardı; hoşlandıklarını ise çok vakit ta kapıya kadar karşılamaya çıkmışlardı. Bunlara işte dilediklerini getiriyor, kadınların almak zaten hakları olan şeyleri bir çeşit gizlilik içinde ellerine tutuşturuyorlardı. Boş bir rafta, bu kayırdıkları kadınlar için çeşit çeşit kumaş parçaları, beş para etmez artıklar, ama ayrıca henüz işe yarar ufak tefek şeyler biriktiriyor, Blumfeld'in arkasında daha uzaktan, mutluluktan dolup taşarak, kadınlara doğru bunları sallayarak işaretlerde bulunuyorlardı; karşılığında ise kadınlar tarafından bonbon şekerleri sokuluyordu ağızla-

rına. Gerçi Blumfeld çok geçmeden bu çirkin duruma bir son verdi, dikişçi kadınlar geldikçe yardımcıları bölmenin içine iteledi, ama yardımcılar hayli zaman büyük bir haksızlık olarak görmekten geri kalmadılar bunu; karşı koydular, kötülük olsun diye kalemleri kırdılar, kimi zaman da, tabiî başlarını kaldırmayı göze alamadan, çat çat camlara vurdular, sözde Blumfeld'in kendilerine hak gördüğü kötü davranışa dikişçi kadınların dikkatini çekmeye çalıştılar.

Kendi yaptıkları haksızlığı ise bir türlü usları almaz. Söz gelişi hemen her vakit geç gelirler büroya. Daha ilk gençlik yıllarından beri iş saatinden en az yarım saat önce büroda olmayı pek tabiî gören şefleri Blumfeld –yükselme hırsından, aşırı ödev duygusundan değil, yalnızca öyle yakışık alacağını hissettiği için kendi yardımcılarını çokluk bir saatten fazla beklemek zorunda kalıyor. Kahvaltı kırıntılarını çiğneyerek salonda kürsünün gerisine dikeliyor, dikişçilerin küçük defterlerdeki hesaplarını kontrol ediyor hep; çok geçmeden de işe dalıyor ve işten başka bir şey düşünmüyor. Derken birden bir korkuyor ki, kalem bir vakit titriyor elinde; yardımcılardan biri dolu dizgin içeri dalmıştır, sanki yıkılacak hani, bir eliyle rasgele bir yere tutunurken öbür elini güçlükle soluyan göğsüne bastırıyor; ama bunun hepsi, geç kalışı için bir özür öne sürmek istemekten başka bir şey değil; öyle bir gülünç özür ki, Blumfeld bile bile işitmezlikten geliyor; çünkü bunu yapmasa, oğlana hakettiği sopayı çekecek. Oysa şimdi onu biraz süzüyor şöyle, sonra elini uzatarak bölmeyi gösteriyor ve yeniden dönüp işine bakıyor. Eh, bu durumda, şefinin davranışındaki bu iyiliği görerek yardımcının kendi yerine seğirtmesi gerekmez mi? Ama hayır, ne seğirtmesi, salına salına, parmak uçlarına basarak yürüyor, bir adım atıyor, sonra ötekisini onun önüne koyuyor. Şefiyle alay mı niyeti? O da değil; sadece işte yine o bir korku ve kendini beğenmişlik karışımı ki, insanı çileden çıkarıyor. Yoksa Blumfeld'in kendisi bugün böyle görülmedik derecede geç işe geldiği halde, bir hayli bekledikten sonra –defterleri kontrol etmeyi canı istemiyor bir türlü– ortalığı süpüren odacının, önünde havaya kaldırdığı toz bulutları arasından, sokakta, sakin serinkanlı büroya doğru yaklaşan her iki yardımcıyı görmesi nasıl açıklanabilirdi ki? Kollarını sımsıkı birbirlerine dolamış, birbirlerine önemli, ama iş güçleriyle olsa olsa yasak bir ilişki içerisinde bulunduğu kuşkusuz şeyler anlatıyorlar sanki. Cam kapıya yaklaştıkça, adımlarını yavaşlatıyorlar. Hele şükür biri kavrıyor sonunda tokmağı ve aşağı bastırmadan tutuyor; hâlâ anlatıyor, dinliyor ve gülüşüyorlar. "Açsana haydi şu bizim beyzadelere kapıyı." diye gürlüyor Blumfeld odacıya, ellerini havaya atarak. Ama yardımcılar içeri girince de, onlarla kavga etmek istemiyor, selâmlarına cevap vermeyerek yazı masasına yollanıyor. Hesap işlerine koyuluyor hemen, ama yardımcıların ne yaptığını da görmek üzere arada bir başını kaldırıp bakıyor. Biri pek yorgun görünüyor ve gözlerini oğuşturuyor; pardesüsünü

çiviye asarken, fırsattan yararlanıp biraz da şöyle duvara yaslıyor kendini; sokaktayken zindeydi, ama işin yaklaşmakta oluşu onu yoruyor. Öbür yardımcı işe hevesli gerçi, ama ancak belli işlere. Sözgelişi oldum olası ortalığı süpürsün ister. Gelgelelim bu da ona yaraşır bir iş değildir, ortalığı süpürmek sadece odacıya düşer. Hani bu işi yardımcının yapmasına aslında bir sözü yoktu Blumfeld'in, yardımcı mı süpürecek ortalığı, süpürsündü; nasıl olsa odacının yaptığından daha da kötü görülmezdi bu iş; ama işte yardımcı bu işi yapmak istiyorsa, daha önce, odacı süpürmeye başlamadan gelsin, sırf bürodaki çalışmaya ayırmakla yükümlü olduğu zamanı bu işe harcamasındı. Ama haydi bu oğlan doğru dürüst bir şey düşünemiyordu, hiç değilse odacı, bu yarı kör Moruk, patronun Blumfeld'in seksiyonundan başka bir seksiyonda muhakkak ki varlığına katlanamayacağı, işte sadece Tanrının ve patronun inayetiyle yaşayıp giden bu odacı olacak adam; bari hoşgörürlü davranıp bir an için süpürgeyi oğlanın eline bıraksa ya; nasıl olsa beceriksizin biri oğlan, o saat süpürme hevesi falan kaybolup gidecek, bir an sonra süpürgeyle odacının arkasından koşacak ki, bu işi gerisin geri ona havale edebilsin. Gelgelelim odacının da en çok kendisini sorumlu gördüğü şey bu süpürme işi; oğlan daha yanına yaklaşmaya kalkar kalkmaz, süpürgeyi titreyen elleriyle daha iyi kavramaya çalışıyor. Sadece, bütün dikkatini süpürgeye sahip olmak üzerinde toplayabilmek için olduğu yerde durup, süpürmeyi bırakıyor. Ama yardımcı da sözle ricada bulunmuyor, güya hesap kitapla uğraşır görünen Blumfeld'den korkuyor. Hem bayağı sözler de bir işe yaramaz ki, çünkü odacıya ancak en güçlü bağırmalarla sesini işittirebilir. Dolayısıyla yardımcı, ilkin, yerinden çekip çekiştiriyor odacıyı. Odacı tabiî ortada neyin döndüğünü biliyor, kaşlarını çatarak yardımcıyı süzüyor, başını sallıyor, süpürgeyi daha da kendinden yana çekerek göğsüne yaklaştırıyor. Bunun üzerine ellerini katlayıp ricaya başlıyor yardımcı. Hani ricayla bir şey elde edebileceğine umudu yok; rica etmek işte onu eğlendiriyor da ondan. Öbür yardımcı alçak sesle gülerek izliyor olayı ve akıl alacak şey değil ama, besbelli Blumfeld'in kendisini işitmediğini sanıyor. Ricaların, üzerinde en küçük bir etkisi olmuyor odacının; arkasına dönüyor ve artık süpürgeyi yine güvenle kullanabileceğini sanıyor. Ama yardımcı, parmak uçları üzerinde sekerek ve her iki elini yalvarır gibi birbirine sürterek, odacının ardından gelmiştir, şimdi de öbür taraftan ricaya başlıyor. Odacının bu dönüşleriyle yardımcının onun peşinden sekişleri birçok defalar tekrarlanıyor. Sonunda odacı her bir taraftan yolların kesilmiş olduğunu görüyor ve biraz daha az saf olsa ta başta farketmiş olabileceği bir şeyi, yani yardımcıdan daha önce yorulacağını seziyor. Bu yüzden de dışarıdan yardım arıyor kendisine, parmağıyla yardımcıyı tehdit edip Blumfeld'i gösteriyor; yardımcı peşini bırakmazsa onu Blumfeld'e şikâyet edecek. Yardımcı eğer gerçekten süpürgeyi almak istiyorsa, o anda işte pek acele

etmesi gerektiğini görüyor, onun için arsızcasına el atıyor süpürgeye Derken öteki yardımcının ansızın bir haykırışı bundan sonra olacakları haber veriyor. Gerçi bir adım gerileyip yardımcıyı da kendisiyle çekerek süpürgeyi kurtarıyor odacı. Ama artık yardımcı vazgeçmiyor; ağzı açık, gözleri çakmak çakmak, ileriye atılıyor. Odacı kaçmak istiyor, ama yaşlı bacakları koşacak yerde titreyip duruyor. Yardımcı süpürgeyi çekip çekiştiriyor, ele geçiremese de yere düşmesini sağlıyor, dolayısıyle de odacı için kayboluyor süpürge. Ama öyle görülüyor ki, yardımcı için de kayboluyor; çünkü süpürgenin yere düşmesi üzerine, her üçü, odacıyla yardımcılar donakalıyor ilkin, hani Blumfeld artık her şeyi öğrenecektir. Gerçekten de Blumfeld, ancak şimdi farkında olmuş gibi, başını kaldırıp küçük penceresinden bakıyor; sert sert, süzerek, her birini gözden geçiriyor; hatta yerdeki süpürge bile kaçmıyor dikkatinden. Sessizliğin pek fazla sürmesinden mi, yoksa süpürme hırsını yenememesinden mi, her neyse suçlu yardımcı eğiliyor; ama pek sakınarak, süpürgeye değil de bir hayvana uzanıyor sanki; sonra süpürgeyi alıyor, yere bir çalıyor şöyle; ama Blumfeld sıçrayıp bölmesinden çıkınca, hemen korkuyla kaldırıp atıyor yine. "İkiniz de işe yallah, çıt yok artık." diye bağırıyor Blumfeld ve elini uzatarak her iki yardımcıya kürsülerinin yolunu gösteriyor. Yardımcılar o saat Blumfeld'in dediğini yapıyorlar, ama hani öyle mahçup, başları önde değil; hatta Blumfeld'in yanından geçerken kaskatı dönüyorlar ve kendilerini dönmekten alıkoymak ister gibi dik dik gözlerinin içine bakıyorlar. Oysa tecrübelerin, Blumfeld'in ilke olarak asla dayak atmadığını şimdiye değin yeterince onlara öğretmiş olması gerekirdi. Ama işte alabildiğine ürkek şeyler; her vakit, herhangi bir incelik duygusundan yoksun, gerçekte ya da görünürdeki haklarını kollamaya çalışıyorlar.

Çeviren Kâmuran ŞİPÂL

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

D. H. LAWRENCE

Aşağıdaki yazı D. H. Lawrence'ın Birds, Beasts and Flowers *adlı şiir kitabının* 1930*'da Londra'da çıkan resimli basımına yazdığı önsözdür. Bu önsözdeki her parça kitabın dokuz bölümünden birini karşılar. Kitabın bu basımı hem az sayıda hem de pahalıydı. Böylece bu önsöz, Lawrence okurlarına ulaşmasındaki güçlük düşünülerek, Lawrence'ın ölümünden sonra yayımlanan yazıları arasında* Phoenix (1936) *adlı kitaba da alındı. Yazının her parçası Lawrence'ın şiir kitabının bölümlerinden birini aydınlattığı gibi, tek başına da okunup sevilecek niteliktedir.*

KUŞLAR HAYVANLAR ÇİÇEKLER ÜSTÜNE

YEMİŞLER

"Bütün yemişler dişi olduğundan, onlarda yatar tohum. Açılıp tohumu gösterdiklerinde, dölyatağını, bütün gizleri görürüz. Bundan dolayı nar aşk elmasıdır Arabın, incir çağlar boyu dişilik yarığının adı olagelmiştir. Bir incir bile etmez gözümde[1] ! der erkekler. Söyleyebilir misiniz peki neden incir? Cennet elması bile Havva'nın yemişiydi. Erkeğe sundu yemişini. Bilgi elmaları da Havva'nın yemişidir, kadının. Ama yaşam elmalarını, yasakçı canavar gözcüleri kadın değildir veren..."

"İçebildiğince içmesi suç değildir kişinin, yeter ki bir uşağın yardımını istemeden evinin yolunu bulabilsin. Yaşlanmaz, beli bükülmez böylesinin."

AĞAÇLAR

"Diyorlar, İtalya'nın selvi ağaçlarına bir sayrılık düşmüş, ölüyormuş hepsi. Desenize yitik gizin gölgesi bile siliniyor yeryüzünden şimdi."

[1] İngilizcesi " I don't care a fig for it"

"Empedokles der ki, ağaçlar topraktan biten ilk canlı yaratıklardır, güneşin parıltısından, gün ile gecenin ayrılmasından da öncedir onlar; ateş su karışımı uyumlarında erkekle dişinin orantısı vardır; büyürler, toprağın ısısıyla boylanırlar, yumurtalar nasıl dölyatağının parçalarıysa, onlar da toprağın parçalarıdır. Yemişler, bitkilerdeki ateş ile su artığıdır".

ÇİÇEKLER

"Çok eskiden, badem ölümden-dirilişin simgesiydi. —Peki ama neden, neden badem oluyor ölümden-dirilişin simgesi?—

Güney Akdeniz'in ılık kışında, ocak şubat aylarında, badem ağacının yeniden-doğuşunu, görkem bulutları içinde dinelişini görmediniz mi?—

Ah evet! Görmez olur muyum! Bir daha da görmek isterdim!

Ama gizin içindeki giz bu değil. Hani badem kemiği dedikleri, omurganın son kemiği var ya, gövdenin tohumuydu o işte, mezarda yeni bir gövde göğerirdi o tohumdan, tıpkı, ocak ayındaki badem ağacı gibi. —Yok canım, nasıl olur, hiç işitmedim böyle şey.

"Ah Persephone, Persephone, al getir Hades'ten bir ölü adamın yaşamını.—"

"Alçaklar, kökten alçaklar, çekin ellerinizi fasulyelerden! der Empedokles. Kimisince fasulyeler oy fasulyeleri, oy ise Politikadır. Başkalarınca bu söz bir yemek yasağıydı ancak. Kimisince de fasulye erkeklik organının en eski simgesidir."

"Ama kan kırmızıdır, yaşamdır kan. Kralların rengidir kırmızı. Krallar, çok uzak krallar ateş kırmızısı boyarlardı yüzlerini, tanrıydılar nerdeyse."

TANRI ULAĞI HAYVANLAR

"Ah, geri koyun, geri koyun onları göklerin dört köşesine, yerleri orası, Tanrı bildirisini ileten hayvanların. Yıldız dolu kanatlarıyla geceyi yönetir onlar; dört yaşam yaşar gecenin içinden gözleyen insan, gecenin içinde uyuyan adam dört uyku uyur, aslan uykusu, insan uykusu, kartal uykusu. Sonra aslan uyanır, gündüzdür. Dört köşeden dört yel eser, değişimlerden geçer yaşam. Ama gökler boş olunca, dört büyük hayvandan, dört Doğa'dan, dört Yel'den, dört Bölük'ten yoksun olunca uyku da boşlaşır, aslanlayın boğalayın uyuyamaz artık insan, ne de gözü-çevik kartal uykusunca uyanır.

YARATIKLAR

"Balıklar ateşlidir, serinlemek içindir suya gidişleri."

"Karanlığı seven nesnelere gün ışığı işkencedir, acıdır. Ama lâmbaların, mumların ışığı pek korkutmaz onları; böylesine korkmadan yaklaşırlar, tatmak isterler sanki, bu da ne ola? derler. Öyleyse güneş yanmaktan da, ateşlerin tutuşmasından, lâmbaların parıltısından da ötedir. Güneş, ışınlarıyla gece yaratıklarını rahatsız eder, lâmbaların ateşlerin ışığı ise onlara hiç dokunmaz. Bundan dolayı kendi parıltısı içinde yaşar, ölümlü ateşlere benzemez güneş."

SÜRÜNGENLER

"Homer yanılıyordu 'tanrılarla insanlar arasındaki şu çatışma bir sona erseydi!' derken. Bu sözlerle evrenin yıkımını dilediğini görmüyordu; bu dilek bir yerine gelseydi, her şeyin bittiği gündü –çünkü nesneler karşıtlıktan doğan gerilimle varlık kazanır.–"

"Ateş, aşağılara uzanan yolunda yerin kara soluğuyla karışıverince, kayarak ilerledi yılan, ortaya çıktı. Ama ıslaktı soğuktu, içindeki dışa vurmaya çalışan güneşi, ıslak toprak bastırdı, ayağa kalkamadı hiçbir zaman. Bu yüzdendir ağzındaki zehir. Çünkü içindeki güneş yarıyolda kalkarak ayakta durmayı, yürümeyi özler, ama ıslak toprak aşağıya çeker onu, ok gibi atılır, kıvrılır, yine de karnı üstünde sürünmek zorunda kalır. —Bilge kaplumbağa ise topraktan olan parçasını dörtbir yanına yaydı, sonra çevresine sararak ayaklarını buldu. Ayak parmaklarına basan ilk yaratık odur, göğü de evinin tavanıdır. Onun için oyuntularla doludur bu tavan, acunun da temelidir hem."

KUŞLAR

"Göklerin yaşamıdır kuşlar, uçarken göğün düşüncelerini çizerler. Kartal, güneşe en yakın uçan kuştur, başka hiçbir kuş daha çok yaklaşamaz güneşe.

Güneşin yaşamını, güneşin gücünü alır aşağı getirir kartal kanatlarında, onu süzülürken gören insanlar güneşin çekimiyle dolarlar. Ama bütün güneş yaratıkları ağızlarını kana bulamalıdırlar, çünkü güneş hep susuzdur, kanın en parlak diriliğine susamıştır.

Kuşu sesinden tanırsınız, büyük kuşlar büyük çığlık atar, ötmez. Kartal güneş tepedeyken çığlık atar, tavus tan ağarırken, karakuş akşamlayın bülbül öterken.

Her kuşun kendi ayrı sesi vardır, her sesin de ayrı bir anlamı".

HAYVANLAR

"Evet, öküzlerle aslanların eli olsa, elleriyle resim yapabilseler, insanlar gibi sanat yapıtları kurabilseler, atlar tanrıları at biçiminde çizerdi, öküzler öküz biçiminde, tanrıların gövdelesini de kendi değişik türlerinin görünüşüne benzetirlerdi".

"Ne derler, adam yoldan geçerken bakmış bir köpeği dövüyorlar: Dur! dövme! bir arkadaşın ruhu bu, sesinden tanıdım; diye bağırmış".

"Domuzlar bataklıkta çimer, ambar kuşları toz içinde".

HAYALETLER

"Köpeğin burun delikleriyle hayvanların üyelerinin kokusunu, ayakların yumuşak çimen üstünde bıraktığı soluğu izlemesi, insanca hiçbir anlamı olmayan bir yol boyunca koşması gibi, ruh da ölünün izini büyük uzaylar geçerek kovalar. Uykuya, bir unutmaya yönelmiş bu yolculuk hayli uzun sürdüğünden, ölüler sık sık döner geri bakarlar, oyalanırlar, birden görürler bütün yitirdiklerini şimdi. Sonra canlı ruh yanlarına gelir, büyüktür bu buluşmanın acısı, gene ayrılmanın, Ah, avuntu yoktur ölülere, işlenmiş birtakım yanlışları ölüm bile düzeltemez artık."

Çev: **Akşit GÖKTÜRK**

KİTAP SATIŞI VE DERGİ ABONE İŞİ ÜZERİNE

1 – Kurumumuzca yayımlanan kitapları satın almak isteyenlerin peşin para göndermeleri bir çok yanlışlıklara yol açmaktadır. Kurumumuz ödemeli satış yaptığından kitap ısmarlayanların bir mektupla istedikleri kitabın adını bildirmelerini ve ödemeli olarak göndermemizi istemelerini dileriz.

2 – Türk Dili Dergisine en az bir yıl için abone olunur. Yıllık abone karşılığı olan on liranın da peşin gönderilmesi gerekir. Abonelerin PTT havale kâğıdı üzerine yazdıkları kısa yazılar karışıklıklar doğurduğundan dergi için para gönderildiğinin ayrı bir yazı ile bildirilmesini ve bunda adresin açıkça gösterilmesini dileriz.

T D K

SOMERSET MAUGHAM

16 aralık 1965'te Riviera'da ölen ünlü İngiliz yazarı Somerset Maugham, 1874'te Paris'te doğmuştu. Bu yüzden Paris'i ikinci yurdu sayardı. İşi doktorluktu, ama yapıtlarında mesleğinin etkileri pek az sayılır, Maugham'ın ilk romanı Liza of Lambeth*'tir ve yazar bu ilk yapıtını binbir güçlükle yayımlatabilmiştir. Edebiyat çevrelerinde hiçbir yankısı olmayan bu romandan sonra* Lady Frederick *adlı oyununu yazan Maugham, bu oyunun beğenilmesi üzerine kendini oyun yazarlığına verdi; birbiri ardına oyunlar yazdı. Böylece de ilkin oyun yazarı olarak ün yaptı. Daha sonra da roman ve hikâyeleriyle de artık İngiliz edebiyatında yaygın okuru olan bir yazar olmuştu.*

Somerset Maugham'ın oldukça çok sayıda yapıtı vardır. Bunların bir bölüğü de dilimize çevrilmiştir. Aşağıda Baha Dürder*'in hazırladığı bibliyografyada Maugham'ın Türkçeye çevrilmiş yapıtlarını bulacaksınız:*

ROMAN VE HİKÂYELER

1 – *ALDANIŞ.* Süheylâ Aykut, Istanbul, Modern Kitaplar, 1965, ciltli 224 sayfa, 10 lira. (Renkli Peçe, Tehlikeli Geçit adlarıyla da çıktı.

2 – *AYA DOĞRU.* Roman : (Gauguin'in hayatı) The Moon and Six pence, Sabiha Özsoy, Tülin Yayınevi, Istanbul –tarihsiz– 312 sayfa, 150 kuruş.

3 – *BÜYÜLENMİŞ ADAM.* Aya Doğru. Hayata İsyan adlarıyla da çıktı.)

4 – *BÜYÜLÜ ADALAR.* (Hikâyeler) Nermin Türkmen, Istanbul, Varlık Büyük Cep kitapları, sayı 143, 103 sayfa 2 lira. (İçinde: Yağmur, Göl adlı hikâyeler var.)

5 – *EVVEL ZAMAN İÇİNDE.* Celâl Dağlar, Istanbul, Çağlayan Yayınevi, sayı 39, 1955, 121 sayfa yüz kuruş.

6 – *CROSBİE DAVASI.* (Hikâyeler), Ertuğrul Okutan–Mehmet Harmancı–M.Zeki Gülsoy. İstanbul, Varlık Büyük Cep Kitapları, sayı 121. 91 sayfa iki lira. (İçinde Crosbie Davası–Eğlentiden Önce–Edward Barnard'ın Düşüşü adlı hikâyeler var.)

7 – *HAYAT HÜZÜNLERİ.* (Of Human Bondage): Nihal Yeğinobalı. İstanbul, Altın Kitaplar serisi 46, 1964, Ciltli, 383 sayfa 12,5 lira.

8 – *HAYATA İSYAN.* Tacettin Örs, Istanbul Çağlayan yayınevi 1954, 188 sayfa, bir lira. (Bu eser Büyülenmiş Adam, Aya Doğru adı ile de önce yayınlanmıştı.)

9 – *HAYATIN ESİRİYİZ.* Vahdet Gültekin. Yıldız Romanları serisi 1955. 67 sayfa, Altı lira. (Bu roman 1946 da Fikret Ürgüp ve Necat Sander eliyle *Şehvete Düşkün* adıyla Semih Lütfü kitabevince de yayımlandı.)

10 – *İSPANYOL HAVASI.* (Hikâyeler) Âlim Şerif Onaran. Istanbul, Varlık Büyük Cep Kitapları, sayı 75. 1951, sayfa 75, iki lira. (İçinde Ana–Romantik Genç Hanım–Don Fernando–Glasgow'lu Adam hikâyeleri var)

11 – *KAÇAK.* Necat Sander ve Fikret Ürgüp, Remzi Kitabevi Dünya Muharrirlerinden Tercümeler Serisi 48. Istanbul 1941, 191 sayfa 150 kuruş.

12 – *KIZIL SAÇLI ADAM.* Vahdet Gültekin, Istanbul Varlık Cep kitapları 7, 1949, 125 sayfa 1 lira. (Bu, Üç Aşk hikâyesi adlı kitabın ikinci hikâyesidir. Sayfa 70–93.)

13 – *KİTAPLAR VE SİZ.* (İnceleme) S. Evrim, Istanbul Ülkü matbaası, 1942, 88 sayfa 50 kuruş.

14 – *MALEZYA TILSIMI.* (Hikâyeler) Tahsin Yücel, Istanbul Varlık Cep Kitapları serisi 108, 1958, 118 sayfa 1 lira. (İçinde Ücra Yerde Memurluk-Sarı Damla – Gizli Kuvvet adlı hikâyeler var.)

15 – *NOEL TATİLİ.* Christmas Holliday: İbrahim Hoyi, Istanbul, Remzi Kitabevi, Dünya Muharrirlerinden Tercümeler Serisi 97, 1948, 271 sayfa, 250 kuruş.

16 – *OYUN.* Theater: Vahdet Gültekin, Istanbul Güven Basım ve Yayınevi 1956. 325 sayfa, ciltli 12,5 lira.

17 – *ÖLÜM MEKTUBU.* Erdoğan Meto, Istanbul, Nebioğlu yayınları (Tarihsiz) 80 sayfa, 75 kuruş.

18 – *RENKLİ PEÇE.* Nuri Eren. Istanbul, Ahmet Halit Kitabevi, Şarktan–Garptan Seçme Eserler serisi 31–32. 1942. 224 sayfa, 100 kuruş.

19 – *ŞAFAKTAN ÖNCE.* Feriha Kunt, Istanbul, Gündüz Yayınevi 1948. 161 sayfa, 2 lira.

20 – *ŞEHVETE DÜŞKÜN.* Fikret Ürgüp ve Necdet Sander. Istanbul, Semih Lütfü Kitabevi, Şaheser Romanlar Tercüme serisi 51-52. 1946. İki cilt 200+200 kuruş, 637 sayfa. (Bu yapıt Yıldız Romanları serisinde *Hayatın Esiriyiz* adıyla ve Vahdet Gültekin çevirisi olarak çıktı 1955)

21 – *ŞEYTANIN KURBANLARI:* Vahdet Gültekin, Yıldız Romanları Serisi, 1925 — 1947, Güven Yayınevi 1964, 1357 sayfa, 3 lira.

22 – *TALUA KRALI.* (Hikâyeler) Nermin Türkmen. Istanbul, Varlık Büyük Cep Kitapları serisi 150, 1960, 71 sayfa, 2 lira. İçinde: Kaptan Butler'in Büyülenişi hikâyeleri var.

23 – *TEHLİKELİ GEÇİT.* Tahsin Yücel, Istanbul, Varlık Büyük Cep Kitapları 47, 1957. 160 sayfa, 2 lira.

24 – *TOM JONES.* (Filding'in büyük romanından orta okuyucular için yazarca kısaltılmış baskısı) Nihal Yeğinobalı ve Özay Sunar, Istanbul, Altın Kitaplar 1946. 314 sayfa 12,5 lira.

25 – *VİLLADA BİR GECE.* T. Baltacıoğlu. Istanbul Çağlayan Yayınevi Serisi, sayı I. (Tarihsiz) 118 sayfa, I lira.

26 – *YAĞMUR.* (Hikâyeler) Nazım Akıman ve Ertuğrul Okutan. Istanbul, Varlık Cep Kitapları, sayı 218. 1953, 126 sayfa, 1 lira. (İçinde: Mackintosh–Honolulu – Çok Bilmiş hikâyeleri var.

OYUN BETİKLERİ:

1 – Bayan Dott: (= Mrs Dott), Avni Givda, Istanbul 1951. Millî Eğitim Bakanlığı Modern Tiyatro Eserleri serisi 56., 113 sayfa 100 kuruş.

2 – Çember (= The Circle), Betül Tekiner, Istanbul 1946. Millî Eğitim Bakanlığı Konservatuvar Yayınları 42, 126 sayfa, 60 kuruş.

3 – Ekmek Elden (= The Breadumer) Ferhunde Gökyay, Maarif Vekilliği Konservatuvar Neşriyatı 14, 137 sayfa, 90 kuruş.

4 – Kutsal Alev (The Sacret Flame), Avni Givda, Istanbul 1948. Millî Eğitim Bakanlığı Konservatuvar Yayınları 45, 138 sayfa 110 kuruş.

5 – Seppi (= Sheppey), Vahit Turhan. Istanbul 1946. Millî Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuvarı yayınları 36., 152 sayfa 85 kuruş.

OYNANIŞ SIRASINA GÖRE OYUNLAR:

1 – Mektup: (= The Letter) A. Muhtar Bastoncu, Darülbedayi 1930
2 – Mukaddes Alev (= The Sacretflame) A. Gazanfer, Darülbedayi 1931
3 – Çember (= The Circle) Betül Tekiner, Ist. ŞT. 1952
4 – Harf Sonrası, Behlül Toygar, Ist. ŞT. 1944
5 – Kadının Fendi, Ercüment Ovaloğlu, Devlet T. 1951
6 – Süveyş Ötelerinde, Vahit Turhan, Ist. ŞT. 1952
7 – Lady Frederick, Sevim Özbora, Devlet T. 1954
8 – Tapılacak Kadın (= Adorable Julie) Sauvajon'dan Asude Zeybekoğlu, İst. Oda T. 1959.

Prof. Dr. Reşat İzbırak

COĞRAFYA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Almanca, Fransızca, İngilizce karşılıklar,
eski ve yeni terimler

Büyük boy 464 sayfa, Fiyatı 60 lira
İsteme yeri:

Prof. Dr. Reşat İzbırak,
Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi–Ankara

TDK'nun Yeni Yayınlarından:

DİLBİLGİSİ

Tahir Nejat Gencan
20 lira

Nisan içinde satışa çıkıyor

Olaylar · Gerçekler

DİL:

YASALARIMIZDA DİL BİRLİĞİ

1961 Anayasası, türe (hukuk) terimlerimizin Türkçeleştirilmesi yolunu kesin olarak açmış bulunmaktadır. Ancak, uygulama alanındaki karışıklık bugüne dek giderilmiş değildir. Millet Meclisi'nden ve Cumhuriyet Senatosu'ndan geçerek yürürlüğe konan yasalarımızda gerek türe terimleri, gerek genel sözcükler yönünden birlik sağlanması işine yeterince önem verilmemektedir. Bu yüzden de türe dilimiz dağınıklıktan, çelişiklikten bir türlü kurtulamıyor.

Her şeyden önce, yeni Anayasa'mızla birlikte "yasa" teriminin "kanun" yerine kullanılması ile işe başlanması çok yerinde bir iş olurdu. Bunu yapamadık. Ancak bu durum, uygulamada "yasa"nın benimsenmesine ve kullanılmasına engel olmamıştır. Yargıtay'dan verilen bir takım kararlarda, Yüksek Seçim Kurulu'nun karar ve bildirilerinde yasa sözü sık sık geçmektedir. Buna, Danıştay kararlarından da örnekler verebiliriz: Sekizinci Daire'nin 2.4.1965 günlemli 65/1016 sayılı kararı şöyle sona ermektedir: "Olayın niteliğine ve davanın durumuna göre yasaca geçerli on liralık inanca karşılığında yürütmenin dava sonuna kadar durdurulmasına, tebliğatın tamamlanmasına, 2.4.1965 gününde oybirliği ile karar verildi."

31.12.1964 gününde yürürlüğe giren 521 sayılı Danıştay Yasası, dil yönünden tutarsızlıklar ve çelişmelerle doludur. Gerçi; *görev, danışma, inceleme, bağımsızlık, yönetim, kurul, yürütmenin durdurulması, bildirim, tam yargı, ayrışık oy, işlemden kaldırmak, kesin, ödenek, yargılama, ara verme, oyçokluğu, çekinme* gibi öz Türkçe sözcüklere bol bol yer verilmiştir. Ne var ki, bunlar yanında, *idare, merci, menfaat, ihlâl, unvan, tebliğ etmek, tebliğat, muhalefet şerhi, teminat, muhakeme, muhakeme masrafları, tavzih, yevmiye, tatil, iptal, tazminat, ilâm* gibi yabancı sözcüklere de yaşama hakkı tanınmıştır. Oysa, *idare* yerine *yönetim*, *menfaat* yerine *çıkar*, *ihlâl* yerine *örseleme* ya da *örselenme*, *unvan* yerine *san*, *tebliğ etmek* yerine *bildirimlemek* [1],

[1] Bildirmek, sınırları çok geniş bir sözcük olup sözle, ya da başka bir araçla duyurmak anlamını da kapsadığından, tebliğ etmek

tebliğat yerine *bildirim işlemi*, *muhalefet şehri* yerine *ayrışık oy*, ya da *azlık oyu*, *teminat* yerine *güvence*[2], *muhakeme* yerine *yargılama*, *muhakeme masrafları* yerine *yargılama giderleri*, *tavzih* yerine *açıklama*, *yevmiye* yerine *gündelik*, *tatil* yerine *ara verme*, *iptal* yerine *yoksayım*, *tazminat* yerine *ödemcelik*, *ilâm* yerine *bağlam* denmesinde pek de güçlük bulunmasa gerektir.

Bunlar arasında kavramları eksiksiz olarak karşılamayanlar bulunduğu düşünülerek birkaçı üzerinde şimdilik duraksanabilirse de hepsi için böyle düşünülmesi yersizdir. Nitekim bunlardan *ayrışık oy*, *azlık oyu*, *yargılama giderleri* gibi sözler Danıştay kararlarında yerlerini bulmuş, kullanılmağa başlanmıştır bile...

Birinci maddedeki "İdarî Mahkeme" yerine "Yönetim Mahkemesi" denmesinde ne gibi bir sakınca vardır? Otuzuncu maddenin (a) bendindeki "İdari İşlemler" tamlamasını *yönetim işlemleri*, ya da *yönetsel işlemler*[3] biçiminde Türkçeleştiremez miydik? Doksan birinci maddenin (h) bendinde "muhalefet reyi" anlamına gelmek üzere kullanılan *ayrışık oy* terimi, T. Büyük Millet Meclisi kararlarında da bulunduğuna göre sevilen ve tutunması umulan sözlerden birisi olarak benimsenebilir. Bunu benimsedikten sonra doksan ikinci maddedeki "muhalefet şerhi"ne yer vermenin savunulacak yanı kalmamış olur.

Danıştay Yasası'nda gördüğümüz bu terim karışıklığına başka yasalarımızda da bol bol rastlanmaktadır[4]. Bu durumun önlenmesi ve türe dilimizin sağlam yoldan gidilerek Türkçeleştirilmesi, sürekli

yerine "bildirimlemek" terimini ileri sürüyoruz. Tevkif etmek yerine tutuklamak dendiği gibi..63. maddenin (c) bendinde "tebliğ tarihi" denmeyip bildirim tarihi denmiş iken 67. maddenin ilk fıkrasında "yazılı bildirim tarihi" sözleri geçmektedir. Tebliğ sözünde yazılı bildirim kavramı bulunduğuna göre bu tutum yanlış sayılamaz. Bunun gibi, tebliğ etmek yerine "yazılı olarak bildirmek" şeklinde uzun bir karşılık düşünülebilirse de terimlerde aranan kısalık özelliğinden uzaklaşılmış olur. Bildirimlemek sevilmezse bildirim yapmak da denebilir. Nitekim, Ord. Prof. H.V. Velidedeoğlu, 24. 5. 1965 günlemli Cumhuriyet gazetesindeki "Anayasa ve Parlamento" başlıklı yazısında geçen "... her yılın kasım ayında yapılacak bildirim ile, istimlâklerin toptan değil, on yıl içinde kademeli olarak yapılabilmesi yetkisi kamu kurumlarına tanınmış bulunmaktadır." cümlesinde bu tamlama kullanılmıştır.

[2] Yukarıda anılan Danıştay kararında teminat yerine "inanca" denmiş ise de "güvence" demek daha doğru olacaktır. Çünkü yatırılan para mahkemeyi inandıracak nitelikte olmayıp işin sağlama bağlanması yönünden güvendirecek niteliktedir.

[3] Buna "yönetimsel" demeyip "yönetsel" deyişimiz, kısa ve kolay oluşundan ileri gelmektedir. Şu da var ki, (-sel) eki isim köklerine geldiği için "yönetsel" yadırganırsa "yönetimsel"in benimsenmesi kaçınılmaz bir sonuç olacaktır.

[4] Geçenlerde, yeni yasalardan birisi üzerinde konuşulurken C. Senatosu üyelerinden eski bir dostum, "tebliğ" yerine "bildiri" karşılığının önerildiğini, ancak bunun "declaration" anlamındaki bildiri ile karışacağı düşünülerek "bildiriş" şekli üzerinde görüş birliğine varıldığını yana yakıla anlatıyordu. Sayın dostum yakınmasında haklı idi. Danıştay Yasası'nda tebliğ'in bildiri ile karşılandiğını hatırlattığım zaman, terimlerde birlik sağlanamamasından ileri gelen üzüntüsü daha da artmıştı.

çaba isteyen bir konudur. Her meslek ayrı bir uzmanlık kolu olduğuna göre çeşitli mesleklerle ilgili yasalardaki terimlerin Türkçeleştirilmesi kolay bir iş sayılamaz. Ancak, yasalar hazırlandıktan sonra dil yönünden birlik sağlanması için meslek adamlarından ve yetkili dilcilerden kurulacak bir yarkurulun görevlendirilmesi [5], yapılacak en önemli işlerden birisidir. Bu alandaki umursamazlık bizi, gerek dil bakımından, gerek türebilim (hukuk ilmi) yönünden büyük sakıncalar ve dokuncalar doğuracak bir çıkmaza sürükleyecektir.

[5] Yarkurul terimini "komisyon" yerine kullanıyoruz. Yardımcı kurul anlamını vermektedir. 1964 Olağanüstü Kurultayı'nda değiştirilen Türk Dil Kurumu Tüzüğü'nün 13. maddesinde yarkurul, komisyon'un karşılığı olarak yer almıştır.

Ali Rıza ÖNDER

İlk Çok Dilli Dil Atlası:

"AKDENİZ DİL ATLASI"

Türkçe'nin de –çevreye tarih sırasıyle en geç gireni olmakla birlikte, Osmanlı egemenliğinin beşyüz yıl gibi en uzun bir süre aralıksız sürmüş olması ve duygusal özleyişlerden toplumsal düzenlere değin, insan hayatının bütün alanlalarında çok derin etkiler bırakmış olması dolayısıyle– pek önemli bir yer aldığı Balkan dilleri üzerindeki bilimsel araştırmalar, şu son yıllarda çok ilerledi, çok genişledi; çevre ülkelerinin her birinde bol ve türlü gereçler toplandı, incelendi ve hatırı sayılır yük ve değerde yayınlar ortaya çıktı.

Dil araştırıcılığının bu kolu, bundan kırk elli yıl önceye değin hemen hemen batılı bilginlerin tekeli altındaydı; bugün kendi dil araştırıcısı ve çok iyi hazırlıklı dil bilgini olmayan tek Balkan ülkesi kalmadı. Bulgaristan, Romanya, Yugoslavya, Macaristan, Yunanistan ve hatta Arnavutluk'ta bile, birçok dil bilgini yetişti ve bunların sistemli araştırma ve çalışmaları ile Balkanistik ve Balkanoloji bilimleri, eskisinden çok daha ilgi çekici ve daha verimli bir kıvama erişti.

Romanya bu alanda, belki Macaristandan da daha ileridedir. Nitekim Balkanlılar arasında ilk çok dilli Dil Atlası'nı meydana getiren Romenler oldu: "Atlasul Linguistic Român".

Bu atlas tek dilli bir eserdir ve bu çeşit eserlere sahip olmayan batılı ülke bugün hemen hemen kalmamış gibidir. Ama ilk çok dilli dil atlası, ancak şimdi hazırlanmaktadır. Bu da **"Akdeniz Dil Atlası"**dır.

Böyle bir atlas düşüncesi, ilk kez, bundan yirmi dokuz yıl önce

Hırvat dil bilgini Mirko Deanoviç [1] tarafından ortaya atıldı. Uzun bir süre, Avrupa'da kargaşalıklar ve savaşlar yüzünden, ele alınamadı ama sonunda 1956'da gerçekleşme yoluna girdi. O zamandan beri bir uluslararası uzmanlar kurulu bu atlası hazırlamaktadır. Kurulun araştırma alanı, İspanya'dan başlayarak Romanya'ya kadar, kuzey Afrika, Suriye, güney Anadolu ve Ege denizi dahil, bütün Akdeniz bölgesiyle batı Marmara ve batı Karadeniz kıyılarını içine almaktadır. Kurul, 850 coğrafya haritasının her biri üzerinde aşağı yukarı bir bu kadar denizcilik ve balıkçılık söz ve deyimlerini (20 dil üzerinde) toplayacaktır.

Kurulun türlü uluslara bağlı araştırıcıları, haritalardaki 125 yerden 30'unda araştırmayı bitirdiler. 30 bilginden kurulu bir başka uluslararası komisyon bu malzemeyi tasnif etti ve Venedik'teki "Fondazione Giorgio Cini"nin yardımıyle, bugüne değin bir Soru Cetveli [2] ve 4. sayısı çıkan bir Bülten [3] yayınladı.

Kurul üzerine aldığı işin bugüne değin ancak üçte birini bitirmiş bulunmaktadır. Bu gidişe göre, çok dilli Akdeniz Dil Atlasının bitimi birkaç yıl daha gecikecek demektir.

Ama kurulun çalışma sonuçları çok başarılı olduğu için, Akdeniz Dil Atlası düşüncesinin babası yukarda adı geçen Hırvat dil bilgini, bundan cesaretlenerek, "Colloque International de civilisations, littératures et langues romanes'in 1959 Bükreş toplantısında bir "Balkan Dil Atlası" önerisini ortaya attı. Ve şimdi aynı bilginin yeni bir yazısından öğrendiğimize göre [4], Romanya Akademisi bu teklifi benimseyerek çalışma programına aldı.

[1] Mirko Deanoviç, Concordanze nella terminologia marinara del Meditterraneo, "Archivum Romanicum", XXI, Firenze 1937. s. 269–83.

[2] Questionario dell'Atlente Linguistico Mediterraneo, I–II, Venezia, 1960.

[3] Bolletino dell'Atlante Linguiztico Mediterraneo, I, 2, 3, Venezia - Roma, İstituto per la collaborazione culturale, 1959, 1960–1961.

[4] Mirko Deanoviç, Über den Entwurf eines Sprachatlasses des Balkanraums, "Zeitschrift für Balkanologie", yıl I. s. 1–5.

A. Baha ÖZLER

KİTAPLAR:

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

"Her ulusun atasözleri, kendi varlığının ve benliğinin aynasıdır. Atasözlerinde bir ulusun düşünceleri, yaşayışları, inanışları, gelenekleri görülür. Atasözleri, ulusların zekâlarındaki keskinliğin, hayallerindeki genişliğin, duygularındaki inceliğin de en tipik örnekleridir. Bu sözler, kuvvetli felsefelerden başka güzel buluşlarla, parlak nüktelerle, zarif alaylarla, şiddetli taşlamalarla doludur. Böylece her atasözü, kendi ulusunun damgasını taşır". Sayın Ömer Asım Aksoy'un Türk Dil Kurumu yayınları arasında çıkan *Atasözleri ve Deyimler*

adlı kitabından (s. 22) aktardığımız bu sözlere biz de katılıyoruz. Sayın Aksoy, deyimlerle ilgili olarak da şunları söylüyor: "Deyimler de ulusal damga taşıyan dil varlıklarıdır. Ulusun söz yaratma gücünden doğarlar. Her deyim hoş bir buluştur. Bir küçücük söz dağarcığına koca bir âlem sığdırılmıştır. En uçucu kavramlar en ince hayaller, en güzel benzetmeler, çeşit çeşit mecazlar ve söz ustalıkları mini mini bir deyimin yapı harçları arasında parlar." (s. 38).

Aksoy'un kitabı kısa bir önsözden sonra dört bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm giriş bölümü olup atasözleri ve deyimler üzerinde durularak özellikleri gösterilmekte ve tanımlara varılmaktadır. İkinci bölümde derlenen atasözlerile deyimler, üçüncü bölümde kelime dizini, son bölümde ise bibliyografya verilmektedir.

Önsözde, Aksoy, atasözlerimizi ve deyimlerimizi dört kümeye ayırıyor:

1 – Bugün yurdumuzun her yerinde kullanılanlar;

2 – Kullanılışları yurdumuzun kimi bölgelerine özgü olanlar;

3 – Türkiye dışındaki Türk lehçelerinde yaşayanlar;

4 – Eski zamanlarda kullanılmış, bugün unutulmuş olanlar.

Aksoy, bu dört kümeden birinci küme üzerinde çalışarak *Atasözleri ve Deyimler* adlı kitabı ortaya çıkarmıştır. Bu amaçla da Hüseyin Kâzım Kadri'nin Türk Lûgati (6200 söz), Sadi G. Kırımlı'nın Atalar Sözü (4900 söz), Mustafa Nihat Özön'ün Türkçe Tabirler Sözlüğü (2700 söz) ile Türk Ata Sözleri (10850 söz) ve Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük (3200 söz) taranmıştır. Bu taramalardan 28000 söz ele geçmiş, yinelenmiş olanlarla atasözü ve deyim niteliğinde olmayanlar bir yana bırakıldıktan sonra elde 5700 söz kalmıştır. İşte bu 5700 söz bu kitaba alınmıştır. Aksoy, sayıdan çok sözlerin sağlam olmasına, daha doğrusu gerçekte atasözleri ve deyim niteliğine uygun bulunmasına özen göstermiştir. Aksoy, dört kümeden son üçü üzerinde durmamıştır. Ancak, atasözlerinin tarih içindeki değişmelerine değinirken eski atasözlerini anmıştır. Bilindiği gibi, ikinci küme için geniş bir derleme yapılmıştır. Bu küme için Söz Derleme Dergisi de en büyük bir kaynak olarak elde bulunmaktadır. Üçüncü küme için herhangi bir hazırlık bulunduğunu bilmiyoruz. Ancak, *Atasözleri ve Deyimler* adlı bu kitaba eklenen bibliyografya bu konuda çalışacaklar için önemlidir. Dördüncü küme için Tanıklarıyle Tarama Sözlüğü ve eski bazı kaynaklar taranabilir.

Kitabın giriş bölümü olan birinci bölümünde, atasözleri için mesel, sav ve darbımesel sözlerinin de kullanıldığına değinilmiştir (s. 14). Sayın Vecihe Hatiboğlu ise *Kelime Grupları ve Kuralları* adlı yazısında (bk. Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, 1963, s. 203–244), Atasözleri ve darbımeseller arabaşlığı altında darbımesel terimini "meselli, somut örnekli atasözleri" için kullanmaktadır. Ona göre, "meselli, somut örnekli atasözleri çok olduğu belki de bu çeşit atasözleri daha etkili sayıldığı için, atasözlerine doğrudan doğruya darbımeseller denilmiştir, bu söz bütün atasözlerini içine almaz. Meselsiz, daha doğrusu darbımeselsiz atasözleri de çoktur". Biz buna katılamıyoruz. Biz, darbımeselin, "atalarsözü anlamında kullanılmış" olduğunu söyleyen Aksoy'un anlayışına katılıyoruz.

Sayın Hatiboğlu, andığımız yazısında, atalarsözü ve deyimler konusuna geniş olarak eğilmiştir. Bu yazının Aksoy tarafından görülmediği, bibliyografyaya da alınmamakla, anlaşılıyor. Oysa, Aksoy, bu yazıdan yararlanabilir, düşüncelerini perçinleyecek özellikler bulabilirdi.

Atasözlerinin biçim özellikleri, kavram özellikleri üzerinde durulduktan ve tamamlayıcı bilgiler verildikten sonra tanım yapılmaktadır. Tanıma gelinceye dek, özellikler gösterilirken türlü örnekler verilmiştir. Aksoy'un söyledikleri ile örnekler tam bütünlük göstermektedir. Ozanların dilindeki atasözlerini, bunların aldıkları biçimleri de bol örneklerle gösteren Aksoy, en sonunda tanım üzerinde durmaktadır. Verdiği tanım şudur: "*Atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış şekilleri bulunan kamuca benimsenmiş özsözler*".

Deyimlere gelince, onlar da, atasözleri gibi kalıplaşmış sözlerdir. Deyimin sözcüklerinden birinin yerine çok kez başka biri konula-

maz. Kısa ve özlü anlatım araçlarıdır onlar da. Ama onlar düstur niteliğinde sözler değildir. Deyim için en az iki sözün bulunması gerekir, yani deyimler iki sözden kurulur. Atasözleri geniş zamanlıdır. Deyimlerin çoğu mastar biçimindedir ve çekime girer. Deyimlerin anlamı, sözcüklerin gerçek anlamı dışındadır. Aksoy, deyimleri de biçim ve kavram özellikleri bakımından incelemekte, tamamlayıcı bilgiler vermektedir. Bir çok basmakalıp söz (buz gibi, ateş gibi) deyim değildir ona göre. Bazı benzetmelerin ise deyim sayılması gerekir. Aksoy, "deyim" ile "terim", "deyim" ile "argo" arasındaki ilişkilere de değinmektedir. Atasözlerinin başka dillere çevrilebileceğini söyleyen Aksoy, terimlerin "aynı sözcükler ve aynı gramer şekilleriyle başka dile çevrilemeyeceğini belirtmekte, ancak "gerçek anlamlarıyla kullanılan deyimler (çoğu gitti azı kaldı, ismi var cismi yok, âdet yerini bulsun vs gibi) ise başka dile çevrilebilirler." demektedir. Atasözlerinde olduğu gibi, deyimlerde de tanımı sonda vermektedir: "*Çekici bir anlatım kılığı taşıyan ve çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük toplulukları.*"

Bu bölümün sonunda, Aksoy, Velet İzbudak'ın hazırladığı derleyeni bilinmeyen *Atalar Sözü*, Şinasi'nin *Durub-i Emsal-i Osmaniye*, Ebüzziya'nın aynı adı taşıyan kitabı, Tekezade M. Sait'in *Durub-i Emsal-i Türkiyye veya Atalar Sözü*, Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türkî*, Azerbaycan Edebiyat Cemiyeti'nin *Atalar Sözleri*, Saadettin Nüzhet ve Mehmet Ferit'in *Konya Vilâyeti Halkiyyat ve Harsiyyatı*, Hüseyin Kâzım Kadri'nin *Türk Lûgati*, Sadi G. Kırımlı'nın *Atalar Sözü*, Mustafa Nihat'ın *Türkçe Tabirler Sözlüğü* ile *Türk Ata Sözleri*, Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Türk Atasözleri ve Deyimleri* adlı kitaplarını eleştirmektedir. Aksoy, atalarsözü ile deyimlerin nasıl birbirine karıştırıldığını örnekler vererek belirtmektedir. Vardığı sonuç: 1. İki söz çeşidi birbirine karıştırılmaktadır. 2. Ne atasözü ne de deyim olmayan birtakım sözlere bunlar arasında yer verilmektedir. Verilen örnekler bizi de bu sonuca götürmektedir.

Kitabın ikinci bölümünde önce atasözleri (1–1621), sonra da deyimler (1622–5700) alfabetik olarak verilmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere, bunlar beş kitap taranarak elde olunan sözlerin içinden seçilmiştir. Başka bir deyişle, o sözlerin içinden ayıklanmıştır. Burada yer alan sözlerin bölgelere göre değişik söyleyişleri olabilir. Ama, bu başka bir kitabın konusudur ve bunu yukarda belirtmiştik.

Kitabın üçüncü bölümü "kelime dizini"dir. Önce "kelime" üzerinde duralım. Her yerde söz ve sözcük geçtiği halde neden burada "kelime" kullanılmıştır diye soralım. Buradaki dizin, elbette kitapta yer alan 5700 atasözü ve deyim ile ilgilidir. 5700 atasözü ve deyimde yer alan bütün sözler, kaç numaralı atasözü ya da deyimde geçmiş ise dizinde gösterilmiştir. Ana sözler, alfabe sırasıyle alınmış, bunların türevleri biraz içeriden başlamak üzere altlarına yazılmıştır. Türevleri kullanılıp da asılları kullanılmayan sözlere de dizinde numarasız olarak yer verilmiştir. Bu dizin, kitabın en geniş bir bölümü (289–510) olduğu denli en yararlısıdır da.

Kitabın son bölümü bibliyografyaya ayrılmıştır. Bu bölüm, bu konuda geniş bibliyografya vermektedir. Bir çok yazma ve basma kitap ile yazı künyesi veren bölümde Anadoluda, Anadolu dışında yaşayan Türkler arasında kullanılan atasözleri ve deyimler üzerine büyük bir malzeme kütüğü bulmak mümkün olmaktadır. Polonyalı törkolog Bn. Stanislawa Plaskowicka-Rymkiewicz'in çalışmalarının da değerlendirildiğini gördüğümüz bu bölümde bildiğimiz bazı kaynaklara yer verilmemiştir. Cahit Öztelli de bu konuya değinmiş (bk. Türk Dili Dergisi, sayı: 173, s. 352–356), ama bunları belirtmemiştir. Kitap olarak, Hüsamettin Ege'nin *Çizmeden Yukarı Çıkma* adlı deyimler kitabını anmalıyız. Yazılar olarak, Vecihe Hatiboğlu'nun *Kelime Grupları ve Kuralları* (Türk Dili Araştırmaları Yıllığı, 1963, s. 203–244, özellikle s. 221–230 ve 234–242), Muzaffer Uyguner'in *Kandıra'dan Derlenen Deyimler* (Türk Folklor Araştırmaları, sayı: 88 ve 89) anılabilir. Kitaptan sonra çıkanları da yazmakta yarar var: Faik Akçin'in Türk Folklor Araştırmaları'da süregelen yazısı, Kerim Yund'un "*Ölüyün Körü*" *deyimi ve dolayısıyle* adlı yazısı (TFA. sayı: 197) ve Cahit Öztelli'nin *Atasözleri ve Deyimler* (Türk Dili, sayı: 173) adlı yazısı. Sait Uğur'un kitabında deyimlerin bulunduğu da işaret olunmalıdır.

Ömer Asım Aksoy'un büyük ve titiz bir emek ürünü olan *Atasözleri ve Deyimler* kitabı,

gerek atasözlerile deyimlerin özelliklerini göstermesi ve böylece tam bir tanıma varması, gerekse bu anlayışa uygun ve çalışacaklara yol gösterecek nitelikteki sözlerin seçilişi, düzenli bir söz dizini eklenmesi, tam bir bibliyografya verilmesi bakımından önemli ve değerli bir kitaptır.

Muzaffer UYGUNER

"YAZMA YOLU" ÜZERİNE

Günümüzde edebiyat öğretmenlerine düşen görev büyüktür. Okullarımızda edebiyat öğretmenleri ne denli çok başarılı çalışırlarsa genç kuşaklar, yarının büyükleri, o denli çok başarılı ve becerikli olurlar. Çağımızda artık iyi konuşmak, iyi yazmak aranan niteliklerdendir. Batı ülkelerinde salt konuşma - yazma üzerine okullar açılmakta, sürekli konuşmalar yapılmakta ve genç, ihtiyar herkes bu okullardan ya da bu kurslardan geçmeyişini eksiklik saymakta, ne yapıp yapıp böyle bir okula devam etmeye çalışmaktadır. Kendi öz dilini iyi anlamak, öğrenmek, iyi yazmak için çaba göstermekte, bunu günlük yaşantısı arasında görev saymaktadır.

Bizde ise, bu çeşit şeyler olmak şöyle dursun, okullarımızda bu görevi yüklenen edebiyat öğretmenleri çoğu kez bu işin üstesinden gelemezler. Müfredat programlarına sıkı sıkıya yapışan öğretmenler ne yazık ki gerekli yetenekleri öğrencilerine vermekten uzaktırlar. Bu gün Lise ile dengi okullarda okutulan edebiyat kitapları gençleri kendi öz dilleri ile öz benliklerinden uzaklaştıracak niteliktedir.

Bu yüzdendir ki edebiyat öğretmenlerinin artık bu Arapça saçmalıkları bir yana bırakıp, kendi öz dilimize, öz benliğimize yönelmeleri artık bir zorunluk haline gelmiştir. Yarının büyüklerinin geleceği onların elindedir. Okullarımızda öğrenciler Fuzuli'nin, Nedim'in şiirleri ile gazelleri ile sorumlu tutulmaktadırlar. Fuzuli'nin bir Osmanlıca şiirini Türkçeye çeviremeyen öğrenci, sınıf geçememektedir. Sözünü etmek istediğimiz kitabın yazarı bu konuda şunları yazmaktadır, kitabının ikinci sayfasında: "Bir öğretmen için, yaşı ne olursa olsun, öz Türkçemize bağlı olan çağımız yayınlarını izlemek, Dil Devrimini benimsemek bir meslek ödevi ve zorunluğudur da. Bir öğretmenin her yıl yetiştirdiği genç kuşakların alışık oldukları dile kendini uyduramaması meslek başarısızlığına yol açabilir. Öğretmen, yıllarca önce öğrenim gördüğü dille konuşur ve yazarsa kitaplardan dergilerden duru Türkçeyi öğrenen, tanıyan öğrencileri ile kolay kolay anlaşamaz. Çocuk ya da genç bir gün öğretmenine "efendim anlayamıyoruz" diyecektir elbette. Bakanlık genelgeleri, Dil Devrimini, dil özleşmesini benimseme ve benimsetme işinin öğretmenlik için resmi bir ödev olduğunu gösterir.

Sözünü ettiğimiz bu kitap Edebiyat Öğretmenlerinden Enver Naci Gökşen tarafından hazırlanmış, altmış dört sayfalık. Cepte taşınabilen küçücük bir kitap. Öyle anlaşılıyor ki sayın Enver Naci Gökşen edebiyatı çok iyi bilen beş altı kişiden biridir Türkiyemizde. Enver Naci Gökşen kitabının ilk sayfalarında "niçin duru Türkçe" sorusuna şöyle yanıt vermektedir: "Artık gün kadar meydandadır ki, ulusal dil ile ulusallık duygusu arasında sıkı bir ilgi, sarsılmaz bir bağ vardır. Bir toplumda ne zaman ki ulusal duygu ve benlik zayıflamıştır, ardından da ulusal dil bozulmağa başlamıştır. Karamanoğlu Mehmet Beyden öncesi ve sonrası, biraz tarih bilgisi olan, biraz toplumbilimden anlayan kimseler için açık seçik bir örnektir. Ulusallıklarından uzaklaşmaya başlayan Selçuk Beyleri, Farsçayı resmi dil kurumuna bile getirdikleri halde bir ulusal birlik kurmaya çalışan Mehmet Beyin ilk işi Türkçeyi resmi dil olarak ilân etmek oldu, ama yine ulusal benlik ve beraberlik sarsılınca Mehmet Bey şehit ediliverdi".

Yazar daha sonra aydınların Türk diline gerekli ilgiyi gösteremeyişinden yakınarak şu önemli gerçeğe parmak basmaktadır:

"Duru ve özlü bir Türkçe, çağımız yazınının ayrılmazı oldu. Artık okur yazar kimseler kendilerini bu dilden uzak göremezler. Eğer yıllarca önce öğrendikleriyle yetinen, yeni yayınlarla ilgilenmeyen kişiler değillerse.... Direnmeyi ve tembelliği bir yana bırakıp, karınca kaderince okumayı sürdüren her okur yazarın, güzelim Türkçemizi sevmemesine, Türkçe köklerden meydana gelen ya da halk arasında kullanıldıkları için yazı diline de kazandırılan kelimeleri anlamamasına imkân yoktur. Kitaplara, dergilere yüz çevirmiş, kendini tembelliğin gevşetici rahatlığına bırakmış sözde aydın kimseleri bekleyen sonuç ise yaşadıkları sürece, kişisel düşünce hayatlarıyla çağlarının sanat ve düşünce hayatı arasında belirecek olan derin uçurumdur."

Bu kitapta yazarın açıklamalarından sonra bize, hayranlıktan öte denecek bir şey kalmadığını belirtirken, sayın yazardan aynı önemli konuları ikinci baskısında daha geniş ve bol örneklerle vermesini de bekleriz.

Öğretmen, öğrenci, gazeteci, yazar, şair, iş adamı kısaca her okur yazarın bu küçük kitabı ceplerinde taşımalarını sağlık veririm. Türk Edebiyatını düştüğü uçurumdan kurtarmaya çalışan sayın Gökşen ile bir avuç arkadaşlarına başarılar dilerim.

Yazma Yolu ve Yeni İmlâ Kuralları adını taşıyan altmış dört sayfalık bu küçücük kitap, Istanbulda, Kitap yayınları öğretim dizisinin yayımladığı ilk yapıttır. Fiyatı üç liradır.

Nurettin ÇAKIN

YENİ YAYINLAR:

KÖTÜLÜK KOL GEZİYOR: (oyun, 3 perde., *Jacques Audiberti.*, çeviren: Salâh Birsel., Millî Eğitim Bakanlığı yayınları, Modern Tiyatro Eserleri Dizisi: 104., Istanbul, 1965., 88 sayfa, fiyatı 3 lira.) Fransız dilinin ustalarından biri olan Jacques Audiberti'nin Türkçeye çevrilmiş ilk yapıtı bu, öyle sanıyorum. İşe şiirle başlamış Audiberti, 1945'te de ilk oyununu yazmış ve *Quoat - Quoat* adını taşıyan bu oyun, o yıl Gaîté - Montparnasse tiyatrosunda oynanmış. Çevirmen, kitabın önsözünde şunları yazıyor Audiberti'nin sanatçılığı üzerine: "Audiberti'nin şairliği, oyunlarında da kendini belli eder. Seçilerek kullanılan kelimeler, deyimler, halk deyişleri oyunlarına çok ayrı bir çeşni vermektedir. İnsan, oyunun olayıyla değil, sadece bu konuşmalarla bile büyük bir tiyatro yazarı karşısında olduğunu anlayabilir." 10 temmuz 1965'te altmış altı yaşında Paris'te ölen Audiberti, "Fransızların Lorca'sı" sayılmaktaydı. Salâh Birsel'in güzel bir dille çevirdiği *Kötülük Kol Geziyor*'u okurlarıma duyururum.

CHAILLOT'DAKİ DELİ: (oyun, 2 perde., *Jean Giraudoux.*, çevirenler: Fehmi Baldaş, Salâh Birsel., Millî Eğitim Bakanlığı yayınları, Modern Tiyatro Eserleri dizisi: 105., Ankara, 1965., 158 sayfa, fiyatı 350 kuruş.)

ANTIGONE: (oyun, *Jean Anouilh.*, çeviren: Orhan Veli Kanık., Millî Eğitim Bakanlığı yayınları, Modern Tiyatro Eserleri dizisi: 73., Ankara, 1965., 74 sayfa, fiyatı 170 kuruş.)

COĞRAFYA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ: (*Prof. Dr. Reşat İzbırak.*, Ankara, 1964., büyük boy 464 sayfa, fiyatı 60 lira. İsteme yeri: Prof. Dr. Reşat İzbırak, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi, Ankara.) Prof. Dr. Reşat İzbırak'ın uzun yıllar çalışarak ortaya çıkardığı bu sözlük, şimdiye değin bu konuda hazırlanmış yapıtların en olgunudur. Almanca, Fransızca, İngilizceleriyle birlikte eski karşılıklarını da veren bu öztürkçe coğrafya terimleri sözlüğünü öğretmen, öğrenci ve coğrafyayla ilgili okurlarımıza ve kitaplıklara önemle salık veririz.

CİNSEL OYUN: (roman, Mehmet Seyda., Ağaoğlu Yayınları, İstanbul, 1966., 366

sayfa, fiyatı 10 lira. İsteme yeri: Ağaoğlu Yayınevi, Ankara Caddesi, Vilâyet Karşısı, Istanbul.) Ağaoğlu Yayınevi, yabancı yazarlardan verdiği kitapların yanısıra Türk yazarlarının yapıtlarını da yayımlamak gibi olumlu bir tutumu sürdürüyor. Mehmet Seyda'nın *Cinsel Oyun* adını taşıyan bu romanı, işte böyle bir tutum sonucu kitapçı sergiliklerinde şimdi. Bu çok yapraklı roman, Seyda'nın üzerinde en çok emek harcadığı, en güvendiği bir yapıt olarak sunulmakta okura. Doğan Kardeş Roman Yarışması'nda birincilik kazanan *Bir Gün Büyüyeceksin* adlı romanındaki kişilerin yaşantıları izleniyor *Cinsel Oyun*'da da; onların sevgi karşısındaki davranışlarının, ergenlik dönemi bunalımlarının romanı bu.

SANATÇININ BİR GENÇ ADAM OLARAK PORTRESİ: (roman, *James Joyce.*, çeviren: Murat Belge., De Yayınları, Istanbul, 1966., 267 sayfa, fiyatı 10 lira. İsteme yeri: De Yayınevi, Vilâyet Han, Ankara Caddesi, Istanbul.) Çağdaş dünya edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan James Joyce'un önemli yapıtlarından biri olan *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ni yeni bir tad özleyen okurlarıma önemle duyururum.

ÖZGÜRLÜK DÜŞÜNCESİ: (Başlangıcından Bugüne., *Orhan Hançerlioğlu.*, Varlık Yayınları, Istanbul, 1966., 222 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi, Istanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir."

KÜRK MANTOLU MADONNA: (roman, *Sabahattin Ali.*, Varlık Yayınları, Istanbul, 1966., "Sabahattin Ali - Bütün Eserleri" dizisi: 7., 246 sayfa, fiyatı 6 lira.)

EZİLENLER: (roman, *Dostoyevski.*, çeviren: Nihal Yalaza Taluy., Varlık Yayınları, Istanbul, 1966., 355 sayfa, fiyatı 6 lira. Üçüncü basılış.)

TANRI BABANIN HÂTIRA DEFTERİ: (roman, *Pierre Daninos.*, çeviren: Samih Tiryakioğlu., Varlık Yayınları, Istanbul, 1966., 160 sayfa, fiyatı 4 lira.)

BİR YOL: oyun, 4 perde., *Talip Apaydın.*, Varlık Yayınları, Istanbul, 1966., 72 sayfa, fiyatı 2 lira.)

VICTORIA: (roman, *Knut Hamsun.*, Varlık Yayınları, Istanbul, 1966., 85 sayfa, fiyatı 2 lira. Dördüncü basılış.)

POLLYANNA: (çocuk romanı, *Eleanor H. Porter.*, çeviren: Filiz Karabey., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 135 sayfa, fiyatı 2 lira. Dördüncü basılış.)

FONTAMARA: (roman, *Ignazio Silone.*, çeviren: Sabahattin Ali., Toplum Yayınevi, Ankara, 1966., 190 sayfa, fiyatı 7,5 lira. İkinci basılış. İsteme yeri: Toplum Yayınevi, P.K. 176 Ankara.)

YALNIZLIK: (şiirler, *Yavuz Bülent Bâkiler.*, Ankara, 1966., 58 sayfa, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: Y. B. Bâkiler, Radyoevi, Ankara.)

GÖRMEDEN GİDENLER: (hikâyeler, *Şevket Yücel.*, Istanbul, 1966., 93 sayfa, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: Ş. Yücel, Ortaokul Ed. Öğretmeni, Maraş.)

DAR AÇILAR: (şiirler, *Jozef Habib Gerez.*, İstanbul, 1965., 49 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Perihan Sokak, Gülçelik Apt. 25/5 Şişli – İstanbul.)

ÖLÜ NOKTA: (şiirler, *Jozef Habib Gerez.*, İstanbul, 1966., 50 sayfa, fiyatı 5 lira.)

Güney ÇETİN

H A B E R L E R :

* Hikâyeci Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar* adlı hikâye kitabının Fransızcaya çevrilmekte olduğu öğrenilmiştir. Sevim Burak bu ilk hikâye kitabıyla yeni hikâyecilerimiz arasında dikkati çekenlerden biri olmuştu.

* Sanatsevenler Derneği 13 mart 1966'da bir "Kitap Sergisi" açmıştır. Kırk sanatçının yapıtlarının yer aldığı sergi, büyük bir ilgi görmüştür. Yine, Sanatsevenler Derneği'nde geçen ay içinde, Ahmet Kutsi Tecer'in Altındağ Tiyatrosu'nda oynanmakta olan *Köşebaşı* adlı oyununun açık eleştirisi yapılmış, 26 mart'ta da aynı yerde Ümit Yaşar Oğuzcan'ın bir "Ocakbaşı Sohbeti" dinlenmiştir.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 176, 1 Mayıs 1966*

Dil Üzerine Türlü Sorunlar

AGÂH SIRRI LEVEND

Türk dilinin türlü sorunları üzerine, üyelerimizle yaptığımız konuşmalarda ele aldığımız konulardan bir kaçını, dergimizin bundan önceki sayılarında sırasıyla açıklamıştım. Geri kalan bir kaçına da bu yazımda değinmeyi yararlı buluyorum.

Kelimelerin güzelliği ve çirkinliği

"Kıkırdak, bağırsak, gırtlak, kalkındırmak" gibi birkaç kelimeyi ele alarak, Türkçenin kakofoni yapan kelimelerle dolu kaba bir dil olduğunu söyleyenler varmış. Bunlar, her halde Arapçadaki "Hakikaten, muhakkak, tantana, an'ane, dagdaga" gibi, Türk hançeresinin kolaylıkla çıkaramayacağı kelimeleri unutuyorlar demektir. Her dilde böyle kelimeler vardır. Örneğin "kokakola"yı kaç kişi rahatça söyleyebilir?

Gerçekte, kelimeler için güzel ve çirkin sıfatlarını kullanmak doğru olmaz. Söylenişi yumuşak, ya da sert, kulağa hoş gelen, ya da gelmeyen kelimeler vardır. Kaldı ki bu ölçü de saymacadır. En sert kelimeler bile, kullanıla kullanıla yumuşar, kulağa hoş gelir. Bundan başka, bir dilde sertliği duyulmayan kelimeler, bir yabancıya sert görünür; onun ağzında kaba bir biçim alır. Örneğin "an'ane" ve "dagdaga" kelimeleri Araplara hiç de kaba gelmediği gibi, Türkler de yüzyıllardan beri söyleye söyleye bu kelimelerdeki ağırlığı duymaz olmuşlardır. Ama, heceler üzerine basılıp söylenince, bunların ne denli ağır olduğu görülür. Öte yandan "kıkırdak, bağırsak" gibi kelimeleri Türk zevki hiç de yadırgamaz; tersine uyumlu bulur. Ama bunlar bir yabancıya belki ağır gelebilir.

Gerçek şudur ki, Türk dili heceler arasındaki ses uyumu dolayısıyle kelime bakımından olduğu gibi, sert ve yumuşak kelimelerin birbirini izleyerek tekdüzeni kıran özelliği dolayısıyle de, cümle bakımından sağlamdır.

Kelimelerin, zaman zaman güzel ya da çirkin göründüğü, arasıra soyluluk kazandığı, ya da önemini yitirdiği olur. Örneğin "amele" kelimesi, eskiden "işçi" yerine kullanılırdı ve hiç de yadırganmazdı. Oysa şimdi "işçi" kelimesini, ona soyluluk ve ayrı bir nitelik vererek kullanıyoruz. Bunun yanında, "amele" kelimesini ne kadar yadırgıyoruz.

Kelimelerin asılları

"Rastlamak, zorlamak" kelimelerinin asılları Farsça imiş. Dilimizde bugüne değin Türkçe saydığımız bunun gibi birkaç kelimenin yabancı asıllı olduğunu söylüyorlarmış.

Kelimelerin kökünü araştırmak, geçirdiği değişikliği, çağdan çağa uğradığı anlam ayrılığını belirtmek, dilciliğin ayrı bir araştırma ve inceleme alanıdır. Ancak bu, sanıldığından çok daha güç, oldukça ince ve şaşırtıcı bir konudur. Biçim ve ses benzerliğine bakarak kesin yargıya vardığımız öyle kelimeler vardır ki, aslı diye gösterdiğimiz kelime ile hiç bir ilişkisi yoktur. Yine öyle kelimeler bulunur ki, aralarında hiç bir benzerlik görülmediği halde aynı kökten gelmektedir. Bunun içindir ki, etimolojide çok dikkatli davranmak, dış benzerliğe kapılmamak gerekir.

Yukarıdaki kelimelerden "rastlamak" mastarının, Farsçada "doğru" anlamına gelen "rast" ile bir ilişkisi olabileceğini sanmıyorum. Sanmıyorum deyişim, bu konuda kesin yargıya varmanın doğru olmadığını yukarıda belirttiğim içindir. "Zorlamak" kelimesine gelince, Farsçada "güç" anlamına gelen ve "zur" diye söylenen bir kelime vardır. "Zur", "zor" u andırsa ve "zorlamak"la anlamca bir yakınlık gösterse bile, "zorlama" nın "zur"dan geldiğini kesin olarak ileri sürmek bilmem ne dereceye değin doğru olur?

Hem bu gibi karşılaştırmalar, bilimsel etimoloji çalışmaları dışında neye yarar? Bu iddiada bulunanlar, acaba Türk diline kısırlık mı yüklemek istiyorlar? Hemen haber verelim ki, bu ölçüyü kullanırsak bütün dillerin söz dağarcığı boşalır. Hem neden işin öteki yönünü düşünmüyoruz. "Zur" kelimesini İranlılar Türkçeden almış olamazlar mı? Bu denli yuğrulan, biçimini bu denli değiştiren bir kelime, pekâla o dilin malı olur.

Bugün "telgrafla bildirmek" yerine "tellemek" kelimesini kullanıyoruz. Kim bunun yabancılığını ileri sürebilir? Türk zevki, Türk anlayışı böyle bir kelimeyi meydana getirmiş, düşündüğü kavramı belirtmek için bu kelimeyi yaratmıştır. Bu buluş Türkçenin malı değil midir?

Kelimelerin kökünü araştırmak, etimolojinin işidir. Bu çalışmalar bilimsel gerçeği ortaya koymak için yapılır. Yoksa bir dilin kısırlığını kanıtlamaya yeltenmek, söz dağarcığını boşaltmak için değil.

Söz zenginliği

Dinleyicilerden biri, toplantılarda konuşmalara ara verdiğimiz sırada şu düşüncede bulundu:

–Ben "çaba" kelimesini arasıra kullanıyorum. Ama yeri gelince "gayret" kelimesini de kullanabilmeliyim.

–Bu iki kelime arasında anlam ayrılığı buluyor musunuz? diye sordum.

–Hayır, ama bu dilin zenginliği değil midir? diye cevap verdi.

Osmanlıcada, Türkçesi, Arapça ve Farsçası aynı anlama gelen kelimeler çoktur. "Gök, asuman, sema" gibi. Bu Osmanlıcanın zenginliğine kanıt sayılırdı. Oysa bir kelimenin yerine göre Türkçesini, Arapçasını, ya da Farsçasını kullanmak hiç bir zaman dilimiz için bir zenginlik olmamıştır. Tersine, Türkçenin yetersizliğine tanık sayılmıştır. Aynı anlama gelen iki kelimeden ikisinin de kullanılabilmesi için, aralarında "nüans" dediğimiz ince bir anlam ayrılığının bulunması gerekir. Yoksa hem Türkçesini, hem de yabancı karşılığını kullanmak, dilde ikilik yaratmaktan başka bir yarar sağlamaz. İşte "çaba – gayret", "okul – mektep", "sayın – muhterem" kelimeleri bunlardandır. Bunların hem birini hem ötekini kullanmakla, yeni kuşakların dilinde ikilik yaratmış, ayrıca unutulmağa mahkûm olanın ömrünü uzatmış oluruz.

Söz zenginliği büsbütün ayrı bir sorundur. Arapçada "deve"nin kırk adı vardır. Yaşına, rengine, biçimine, kullanılışına göre deve ayrı ad alır. Bu, belki de Arapça için bir çeşit zenginliktir. Ama kelime sayısını çoğaltmaktan, bellemeyi güçleştirmekten başka neye yarar?

Dilde zengiliğin tanımını örnekleriyle birlikte Ali Şir Nevaî vermiştir. Nevaî *Muhakemetü'l – Lugateyn*'de Türkçenin Farsçadan zengin olduğunu söylerken, yüz kelime veriyor. Türlü kavramlar arasındaki ince ayrılıkları belirtmek üzere kullanılan bu kelimelerin Farsça karşılıkları olmadığını söylüyor. Örneğin, içki içmenin çeşitli tarzları vardır: Yudum yudum içmek, süzerek içmek, hep birden içmek vb. gibi. Ağlama da böyledir: Sessizce ağlamak, hıçkırarak ağlamak, hüngür hüngür ağlamak, sitemle ağlamak, sevinçten ağlamak, öfke ile ağlamak, sarsıla sarsıla ağlamak vb. gibi. Çağataycada bunların hepsinin ayrı karşılığı vardır.

İşte dilde kelime zenginliği buna derler. Aralarında her halde anlam inceliği bulunmalıdır. Yoksa hiç bir ayrılık olmaksızın aynı anlamı, hele biri Türkçe öteki Arapça ya da Farsça olmak üzere, türlü kelimelerle belirtmek dile saygısızlık olur.

"Uyarıyorum" Diyenler Uyuyor

PROF. DR. VECİHE HATİBOĞLU

25 mart 1966 tarihli Ulus Gazetesinin "Günün Konuları" sütununda "Türk Dil Kurumunu Bir Uyarı" başlığı altında yıkıcı bir eleştiri yazısı çıktı. Yazının sahibi Fuat Güner adlı aydın (!) bir kişi. Yazısında Türk Dil Kurumunun son günlerde yayınladığı Yeni İmlâ Kılavuzu'nun Giriş'ini, on bir noktadan bir uyarıcı edası ile eleştiriyor. Bay Güner, bu on bir noktanın hiç olmazsa birinde haklı olsaydı, bilimsel görüşü ve iyi niyeti ile dile ve dilcilere yardım etmiş olurdu, kendisi de bu emeğinden dolayı teşekküre hak kazanabilirdi.

Eleştirici, bir bilim kurumunun bir Genel Yazmanını, bütün bir uzmanlar kurulunu ve bir fakülte profesörünü "keyfî" likle, "gayri ciddî"likle ve "bilgisiz"likle suçluyor. Bütün bu niteliklerin, özellikle kendisinde bulunduğunun ne yazık ki farkında bile değil. Meselâ B. F. Güner, yazısının son sütununun alt kısımlarında ("hüda" Tanrı anlamında büyük harfle Huda yazılır) diyor, biz de istediği gibi yazmıştık ama görmemişler, zahmet edip kelimenin yerine, yani Yeni İmlâ Kılavuzu'nun 1. baskısının 123. sayfasına baksınlar, istedikleri kalıpta "Huda" kelimesini yanındaki (Tanrı) açıklamasıyle birlikte bulacaklar, "Huda" Farçadır. Bir sayfa sonra, 124. sayfada gördükleri ve Tanrı anlamını taşıdığını sandıkları "Hüda" kelimesi ise Arapçadır. "Hidayet" kelimesi ile ilgilidir, "doğru yolu bulma, hidayete erme" demektir, inşallah bu gerçek uyarıdan sonra kendilerine de "hüda" nasip olur.

Uzun incelemelerle hazırlanan bir kitap, kendisinin de itiraf ettiği gibi, "üstünkörü bir okuyuşla" gözden geçirilip de yıkıcı eleştirilere kalkışılınca, eleştiriciler, bindikleri dalı kesmiş olurlar, B. Fuat Güner'in bütün eleştirileri hep "hüda" gibi incelemeden, bilmeden *doğrulara yanlış* demenin, örnekleriyle doludur.

Karalama eleştirinin dokunduğu noktalarda yanlış dediklerinin nasıl doğru olduklarını sırasıyle açıklıyoruz, belki öğrenip aydınlanırlar.

1) İşaret edilen Giriş'in ikinci cümlesi doğrudur ve aksamamaktadır, aksayan anlatım kendilerinin "Türk Dil Kurumunu Bir Uyarı" sözüdür, üstelik başlık olarak büyük puntolarla dizilmiştir.

Yeni İmlâ Kılavuzu'nun Giriş'indeki cümleyi olduğu gibi alıyoruz: "Konuşmanın bütün seslerinin ve ses özelliklerinin yazıya geçirilebilmesi için, bu ses ve özellikleri karşılayacak işaretlerin iyi *seçilmiş olmaları gerekir*".

Bu cümleyi ele alan eleştirici, "seçilmiş olması gerekir demek dururken niçin çoğul yapılmıştır" diyor. Kendileri bu gramer olayının sebebini bilmiyorlar diye neden cümle yanlış sayılsın. Bu çeşit "–ler" veya "–leri" eklerinin kullanılışı, anlatımın "açık ve kesin" olması ihtiyacından doğmaktadır ve bu olay dilimizde en az yarım yüzyıldan beri görülmektedir. "–ler" ekinin kullanılış yerlerinin artması ve yerleşmesinde batı dillerinin de etkisi olmuştur.

Eskiden "–ler" eki çok az kullanılıyordu, gittikçe kullanılış alanı genişlemektedir, eski metinlerde "Beyefendi evdeler mi?" tarzındaki sözler de yanlış sanılıyordu ve alay konusu oluyordu, bugün saygının, inceliğin vaz geçilmez bir işareti sayılıyor. Bu anlatım şekli de bir zorunluluktan doğmaktadır.

Eskiden, özne insan olursa, fiil çoğul olabilirdi, bunun dışındaki çoğullar yanlış sayılırdı. Bugün çoğunluğun kullandığı şekiller doğrudur, çünkü ihtiyaçtan doğmaktadır ve dilciler çok defa dilin ardından giderler.

Dilde, olaylar gereği olmadıkça meydana çıkmaz. Eleştiriye uğrayan cümle biçiminde dilimizde yığınlarca örnek vardır. Yazılar daha dikkatli okunsa bunlar kolaylıkla fark edilir. Hele cümle uzarsa ve ilgili kelime uzakta kalırsa, ilgili kelimenin tekil veya çoğul olduğuna göre kavramların anlaşılması bakımından, iyelik zamirinin de tekil veya çoğul kullanılmasında yanlışlık değil, zorunluluk ve fayda vardır. Eski alışkanlıklarla bu durumlardaki "–ler" ekini fazla bulanlar olabilir, ama kullanılış zorunluluktan doğduğuna göre yerleşmektedir ve yanlış değildir.

2) Eleştirici, bir de şu doğruları yanlış sanıyor ve diyor ki: ("Türk dillerinin Latin alfabesiyle imlâları...", "... birçok Türk dilinin ve lehçesinin deniyor, şu söyleyiş biçimlerinden bir sürü Türk dili olduğu sonucu çıkmaz mı? Oysa Türk dili Türkçedir; Türkçe de bir tanedir. Şu halde, Türk dilinin birçok lehçesi dersek doğru olarak deyimlemiş oluruz").

İşaret edilen "Türk dilleri..." ve "Türk dillerinin Latin alfabesiyle imlâları" anlatımı gerçeğin ta kendisidir ve her bakımdan doğrudur. Yazıcı bilmediği konulardaki doğruları hep *yanlış* sayıyor. Önce dil ile lehçe terimlerinin kavramını ve sınırını bilmiyor, sonra her "Türk dili" tamlamasından sandığı gibi Türkiye Türkçesi kavramı çıkmayacağı gerçeğini de bilmiyor. "Türk dili" olarak batının ve doğunun tanıdığı iki meşhur dil daha vardır: Yakut dili ve Çuvaş dili. Bunlar lehçe değil, dildir ve bunları konuşanlar da Türktür. Böyle konularda batıdan delil getirilmezse rahat edilmez. Türk dili üzerinde çalışmış ve çalışmakta olan dünyanın sayılı yazarlarının çıkardığı "Fundamenta" adlı esere veya benzerlerine bakılırsa, oralarda

Yakut Türkçesi, Çuvaş Türkçesi, Türkiye Türkçesi gibi sözler görülür ve bu dillerin lehçe olmadıkları her fırsatta belirtilir.

Demek ki, Yeni İmlâ Kılavuzu'nun 3. sayfasındaki cümlelerden anlaşıldığı gibi, bir Türk dili değil birkaç Türk dili varmış ve bu konuyu da eleştirici bilmiyormuş.

3) B. F. Güner ("birçok" gibi "birtek" de bitişik yazılır) diyor. "birçok" kelimesi anlam kaymasına uğradığı için kalıplaşmıştır, bitişik yazılması gerekir, çünkü birinci kelime, yani "bir"in taşıdığı kavramla "çok" kelimesinin taşıdığı kavram birbirine aykırıdır. Fakat bu kelimeler kalıplaşmıştır, daima birlikte kullanılıp ortak bir kavram kazanmışlardır. "Bir tek" de ise durum aynı değildir, her iki kelime de birbirine çok yakın kavram taşımaktadır, onun için gerçek anlamında kullanılan her kelime gibi, ayrı ayrı yazılmaları gerekir. "Bir tek bölge" yerine "tek bir bölge" demenin sakıncaları vardır, "çift bir bölge" kavramını hatıra getirebilir, bu bakımdan dil, "bir tek" deyimini yaratmıştır. "Bir tek bölge dilinin" anlatımı doğrudur, teklif edilen "tek bir bölge dilinin" anlatımı ise "çift" kavramını hatıra getirebileceği için bu duruma göre sakıncalıdır.

4) Mevlüt'ten alınan beyitte, *kelimenin aslında olmayan* uzun okunuşa işaret edilmiştir ve imlâmızda bu "uzun okunuşa işaret" ancak "a, i, u" üzerinde kullanılabilir: "â, î, û" gibi. Aynı işareti imlâmızda "e, o, ü, ı" üzerinde kullanamayız. İşaret edilen (–) çizgi ile uzatmayı gösterme ise, imlâda değil çevriyazıda (transkripsiyonda) kullanılır. İmlâmızda harf üzerinde çizgi işareti asla kullanılamaz, onun için "Çizgi İşareti" bölümünde yalnız imlâmızda kullanılan çizgi işaretinden bahsedilmiş, uzatma için kullanılan çizgi işareti, çevriyazı sistemlerinde ele alınmıştır. Eleştiriye kalkanların bunu da bilmesi gerekirdi. Kısaca, uzatmalar için " – " işareti transkripsiyonda, "^" işareti ise imlâda kullanılır, imlâda "çizgi işareti" ile uzatma yoktur.

5) İmlâ Kılavuzu, "Istanbul ağzı ve yazı dili ortalaması" esas alınarak hazırlanmıştır, "aşçı" kelimesi dildeki "benzeşmezlik=dissimilation" kuralına göre bu ağızda "ahçı"ya dönmüştür, yani "ş" ve "ç" sesleri bu kelimede birbirini istememiştir. Şüphesiz kelime bir "ah" kökünden gelmemektedir. Fakat dilimizde telaffuzu güç sayılan yerlerde bir "h" sesi yardımcı olarak kullanılmaktadır. "Tali" yerine "talih", "boğça" yerine "bohça" gibi. Kısaca dilimizde ve özellikle Istanbul ağzında bu kelime yaşamaktadır ve İmlâ Kılavuzu'nda "kurul kararı" ile, "ahçı" esas olarak alınmış, "aşçı" kelimesinin ayraç içinde gösterilmesi de ihmal edilmemiştir.

6) Yeni İmlâ Kılavuzu'nda bulunmayan kelimeler ise işaret edilenden çok daha fazladır. Hatta yayınlanmış olan kelimelerin çoğunun da çıkarılması istenmektedir. Çünkü imlâ kılavuzlarında yalnız *yazılışları karışıklıklara yol açabilecek kelimelerin bulunması gereklidir.* Daha sonraki İmlâ Kılavuzları baskılarında şimdiki kelimelerin çoğu da bulunmayacaktır. Kılavuzun

başında kurallar verildiğine göre her kelimeyi aldığı bütün eklerle göstermek gereksizdir. Meselâ: "ırkçı, insaniyet" alınmış, "ırkçılık, insaniyetçilik" alınmamıştır. Yazılışı kök bakımından karışıklığa ve tereddüde yol açacak kelimeler alınmıştır, hatta bu çeşit kelimelerden olan "eğilim" kelimesi birinci baskıda unutulmuş, eleştiricinin görmediği anlaşılan ikinci baskıda alınmıştır. Alınmamış denilenlerin bir kısmı da eleştiricinin istediği şekilde alınmamıştır: *İskat* değil *ıskat*, *miyane* değil *meyane* gibi. Bir kısmı da gereksiz yere dilimize sokulmuş yabancı kelimelerdir, *sportif*, *langırt* gibi.

"Ters yüz, süt kuzusu, zart zurt" gibi kelimeler bitişik yazılmaz, netekim kendisi de "cart curt" gibi kelimeleri ayrı ayrı yazmış. Ayrı yazılan kelimelerin çoğu ise, İmlâ Kılavuzu'nda gösterilmez.

7) "Biçare" gibi kelimelerin "bi–" hecesine uzatma işareti konmaz, bu olayı Yeni İmlâ Kılavuzu'nun 32. ve 51. sayfalarında etraflı bir şekilde açıklamış bulunuyoruz. Her türlü uzatma imlâmızda gösterilmemektedir, yalnız bazı seslerin *inceltilip – uzatıldığı* yerlerde uzatma işareti (^) kullanılmaktadır: *Evvelâ*, *lâle*, *hodkâm* gibi.

8) "Donkişot" kelimesi kullanılmaktadır: Gerçekte olmayıp hayal edilen yanlışlara saldırana, *donkişotun biri* denir. Bu kelimeye olan ihtiyaç da ortadadır.

9) "Nötr" kelimesi ise bilerek "nötür" şekline çevrilmiş. Çünkü dilimizde, bu çeşit tek heceli kelimelerin telaffuz edilmesi güçtür. Doğudan gelen böyle kelimeler Türk dilinde değişmiştir : Aslında "sabr, şükr, emr, küfr" olan kelimeler dilimizde "sabır, şükür, emir, küfür" olmuştur, aynı düşünüşle batıdan gelen kelimelerden yapılan terimlerin çoğu da bu eğilime bağlanmıştır. "Nötür" kelimesi gibi "term" kelimesi de "terim" yapılmıştır. "Nötür ve nötürlemek" kimya terimi olarak kullanılmaktadır.

10) "Perhiz" kelimesi de, Türkçede kullanıldığı gibi "pehriz" şeklinde alınmıştır, çünkü dilde bir de metatez olayı vardır, "r" sesini taşıyan bazı kelimelerde bu olaya sık sık rastlanır. Bu şekillerden birinin esas alınması gerekir. Türkçe Sözlük'te esas alınan "pehriz"dir. Netekim "nerdban, sahife, matbah, kârgir, ışk" gibi kelimelerin galat–ı meşhurları kullanılmakta "merdiven, sayfa, mutfak, kâgir, aşk" şekilleri yazılmaktadır.

Meşhur kuraldır: "Galat–ı meşhur, lûgat–ı fasihten yeğdir". Anlaşılan eleştirici bu kuralı da bilmiyor.

Türk Dil Kurumu da "perhiz" yerine "pehriz" kelimesini kabul etmekte haklıdır. Bu çeşit yığınlarca örnek dilimizde yaşarken eleştiricinin ille de "perhiz"de direnmesinden, öteki kelimelerin asılları hakkında bilgisiz olduğu, özellikle Türk Dil Kurumu mensuplarına karşı iyi niyet "pehriz"inde bulunduğu anlaşılmaktadır..

Çok şükür ki, eleştirici geçinenlerin kasıtlı yayınları, köklü çalışmalara hiç bir zaman engel olamamıştır.

Roman Üstüne Tartışma

OĞUZ KÂZIM ATOK

Sanatçılar bir araya gelmişlerdi. Birden konuşmalar roman konusuna kaydı:

– Roman da, diğer sanatlar gibi insanı, toplumu içinden kavrayan gücüyle gittikçe derinleşmektedir. Bu alanda yeni özlere doğru dursuz duraksız bir araştırma var.

– Bence roman, hangi yöne açılsa da, klasik yapısıyla şu dört öğeden kendisini sıyıramaz:

Birincisi, yaratılan insanların, gerçek bir olayın canlı kahramanlarıymış gibi ıralarının, özelliklerinin, daha doğrusu kişiliklerinin sivrisine belirtilmemesidir. Başka bir deyişle, gerçekte olduğu gibi, çevreyi görüşleri, toplumu değerlendirmeleri, yargıları, tutkuları, tutumları, davranışları ayrı ayrı olan birtakım tiplerin, bunları romanın akışı içinde kesinlikle meydana vurabilmeleridir. Çok kez romancı, kahramanlarının özel görüşleri, duyguları, yargıları arasında kendini yitirir. Kimi romancı da, kişilerinin türlü yönde beliren ıra ve görüşleri içinde sağlam kalabilmek için, kendini kahramanlarından birine yaslar. Güçlü roman, yaratılan insanların, olaylar ortamında ıralarının, benliklerinin, iç güdülerinin, bir toplumun düzenli ya da düzensiz dokusu içinde kaynaşmasının öyküsüdür.

İkincisi, roman tiplerinin ne ırada, ne ruhta kişiler oldukları üzerinde yazarın peşin yargılarla okuyucunun önüne çıkmamasıdır. Biz kişileri, olaylar, olgular karşısındaki düşüncelerinden, sözlerinden, tutumlarından, eylemlerinden tanımalıyız. Romanın içindeki tipler birbirlerini romancıdan daha iyi bilirler.

Üçüncüsü, romanda genel ve özel plandan çok akışa önem verilmesidir. Roman kurulduktan sonra hiç bir nedenle doğal akışı kesilmemelidir. Örneğin sabah kalkınca, yatıncaya dek başımıza nelerin geleceğini nasıl bilemezsek, romanda da kahramanların başına geleceklerini önceden bilmememiz gerekir. Umulmaz durumlar, önceden kestirilemeyen olaylar çıkar. Psikolojik incelemeleri bile dizginlemeye hakkımız yoktur. Yazar bunlara olanca saygısıyla bir özgürlük verecek ki, ortaya günlük yaşamamıza benzer sahneler çıksın, her sahne içtenliğini korusun, bir sözle roman içinde romanlar doğsun.

Dördüncüsü, işleyiş gücüdür. Bu, yazarın teknik gücüne , dile egemenliğine bağlıdır. Roman biçimini arı dilin gücünden almalıdır. Dili ve deyiş gücünü sezdiremeyen yazarlardan üstün bir yapıt doğduğunu gördünüz mü?

– Arkadaşımızın bu bölümlü tanımlaması, klasik roman yapısını özetler. Balzac türü roman sanatını böyle değerlendirebiliriz. Kimi yerleriyle modern romana da uyar. Ama, modern roman, anti – roman, yeni roman, ya da çağdaş roman dediğimiz yeni akımla bu tanımlamanın bir çok yerleri bağdaşamaz.

– Ben de bu düşüncedeyim. Roman sanatını, arkadaşımızın yaptığı yöntemde, tanımlama bölümlerine ayırmayı doğru bulmam, sanat anlayışının değer bütünlüğünü bozarız. Üzerinde durulacak nokta , her türlü sanatın, çağdaş varlığını belirten özü üzerinde, değer yapısının toplanmasıdır. Herşeyden önce her sanatın , çağdaş sanat anlayışı içinde varlığını belirten bu özü üzerinde birleşik bir düşünüye varmalıyız ki, buradan yeni romanın değerini meydana çıkaralım. Çünkü yeni roman bir okul açmaz, soluğunu çağdaş sanat yapısı içinde alır.

Klasik tutumda olduğu gibi, her sanat yapıtının bize anlatmak istediği birşey vardır. Sanat simgeler örgüsüdür. Bugünün simge dünyası, çağlar içinde olgunlaşarak günümüzün gerçeklerine, düşlerine bürünmüştür. Seyircinin, okuyucunun dünyasından kopardığımız ya da bir bakışta, bir anışta yakalandığımız nesne cansız bir konudur, soluk bir dış simgedir; sanatçı, onu, hangi sanat türüyle canlandıracaksa o sanatın zanaat öğesi diyebileceğimiz gücünün yardımıyle kendi iç dünyasında işler, böylece karmaşıklaşan, dağınık öğeleri derleyen, yeni sanıları, sezgileri kucaklayan, uzak doğrulara kanat açan, hep derinliklerde kalan bilinçaltı olgular kaynağı bir iç simgeye ulaştırır. Bu sonsuz araştırma çabası, sanatçıyı yeni bir gerçeği, özü yaratmaya zorlar, aslında bize yansıtılan bu iç simgedir. Ne var ki bu gerçek, yalın gerçeklere benzemez; günümüzün psikolojik gerçeğidir. Örneğin bu gerçek, evreni anlatırken evreni değiştirmiş, insanı bir olay karşısında incelerken ona yeni dünyalar açmıştır.

– Bu görüşlerinizi türlü sanat dallarında örneklerle canlandırır mısınız?

– Elimden geldiğince. Örneğin resim. Çağdaş resim sanatı da nesneyi işler. Ne var ki, dış simge diyebileceğimiz nesneyi seyircinin dünyasından koparır. Bu ham maddenin biçimini bozarak iç dünyasındaki yaratma gücünden geçirir, sonra çizgiler renkler yardımıyle bize bir iç simge uzatır. Şiir de, bir bakışta, bir anışta yakalanan, bir dış simgenin, derinlikte bilinçaltı olgularla düşler, görüntüler içinde ve şiir diliyle olgunlaştırılan bir dış simgeden başka nedir? Sinema sanatı da, bir tanığın gözüyle filme giren olayların yarattığı iç simgeler, bir el hareketi, bir bakış anlamı, bir mimiği, bir vücut tavrı içinde ve anlık bir çok sahnelerin örgüsünde gözümüzün

önüne serilir. Sinema sanatının gücünü, daha doğrusu onun özelliği olan zanaat yanını kavrayan sahneye koyucu, konudan çok sanatçıların iç simgelerdeki yaratıcılığına önem verirler. Sahne sanatı da öyledir; yetişkin oyuncular, başı, sonu, zamanı, yeri belirsiz sahnelerde seyirciyi yaşamın bir parçasına çekerken, o parça içinde iç simgelerin kaynaşmasına dikkat ederler. Çağın yontu sanatı da böyle değil mi? Yontu başlıbaşına bir diri anlamdır. Yontuya baktığımız zaman, yontunun iç dünyasından getirdiği simgeyi yakalıyamıyorsak, vereceğimiz yalın bir anlamla yontuyu öldürmüşüz demektir. Oysa karşımızda dipdiri duran anlama ermek gerek.

– Şu halde yeni sanatın özünü, sanat varlığına getirilmesine çalışan yeni bir gerçekçilik, yani bir anlam diye tanımlayabiliriz. Türlü sanat dallarında iç simgenin yansıtılmasını kavrayabilmek için, sanırım sanatçının iç dünyasını anlamak herşeyin başında gelir.

– Elbette. Nitekim günümüzün eleştiricisine çok önemli uğraşma, didinme düşüyor. Eleştirici, inceleme sanatına dayanarak, ilkin yapıtın dış simgesini yakalamak, onun yardımıyla anlatılmak istenen gerçeğine, başka deyişle iç simgesine inmek, ve bu çabasını engin sezişiyle değerlendirmek zorundadır. Bugünün eleştiricisi, yeni sanatın ortamına göre kendisini yetiştiren ve iç simgelerin anlamını açmada usta olan kimse demektir.

– Ana konumuz çağdaş roman akımı idi, konuşmayı bu konu üstüne getirsek nasıl olur?

– Aslında çağdaş sanatın niteliklerine değinmemizin nedeni de bu konuya daha anlayışlı girebilmemiz içindi. Yalnız bu konuşmayı geniş yetkisine güvendiğimiz üstaddan isteyelim.

– Ben de arkadaşımızın dört gücde belirttiği roman sanatı tanımını biraz eskimiş bulurum. Artık yeni roman akımı çağının ürünüdür; durumların, ıraların sıralanmasını, toplum baskılarının incelenmesini, törelerin etkisini öngören, röportaj biçimine, belge kılığına bürünen, herkesin bildiği gerçekleri geveleyen beylik bir yapı değildir; yeni roman toplumbilimin, tarihin de aracısı değildir; yeni roman sanatçısı, eski örneklerde olduğu gibi, tiplerinin öyküsüne kendini kaptırmaz, planların, sınırlı sahnelerin tutsağı olmaz, önceden kestirilemeyen bir akış içinde ve kendine özgü betimlemeler örgüsünde kendi gerçeğini yaratmaya çalışır. O, her konuda bilinmeyen gerçeğe varmak, onu işlemek zorundadır. İşte bu gerçek, romancının içinde değerlendirdiği simgedir. Belki tümüyle boş, anlamsız birşeydir ama, yeni sanatın köküdür bu. Bu gerçekler yeni bir dünya kurar. Bu dünyada zamanın değeri yoktur, anlatılan birşey varsa başının, sonunun bir değeri yoktur. Değeri, önemi olan anlık duygulanmalardır. Romancı hep yeni bir psikolojik maddenin ayakta tutulmasına dikkat eder. Bu yüzden çelişik yargılar ağına da düştüğü olur, herşeyden kuşkulanan özelliğiyle evrenle arasındaki ilişkilerin kopmamasına titizlik gösterir, iç simgeler dünyasını yeni biçimler içinde işlemeye çalışır.

BİR PİYANO KONSERİ

İnciler çakıl çakıl düşüyor durgun suya
Büyüyor halka halka büyüleyen bakışlar.

Sözlere yaprak yaprak düşerken güz sesleri
Başlara bir yumuşak kar yağdırmakta kışlar.

Susamış gönüllere yağmur ulaştırmaya
Parlıyor parmak parmak beyaz şimşek çakışlar.

Gönülleri sarmaya dokunan kumaşlara
Hızlı, usta ellerle işleniyor nakışlar.

Dört elle sarılırken bir nazlı güzelliğe
Birden elleri çekip illere bırakışlar.

Gönüller göğüslerden fırlamayı bekliyor
Yıldızları öpmeye aşılacak yokuşlar.

Hulyâların içinde yüzdüğü beyaz suya
Ürpertiler içinde iniyor büyük kuşlar..

Behçet Kemal ÇAĞLAR

– Yeni biçimden anladığınız; yeni özün, gerçeğin başka deyimle yeni anlamın, okuyucuya aynı güçle sunulması için, yeni bir anlatım zorunluğu mudur?

– Evet. Kuşku yok ki, bu yeni özün belirtilmesi, yeni bir roman diline, yeni bir deyiş, anlatış gücüne sürükler yazarı, Yeni simgeler varlığı, eski biçimler ortamında olgunlaştırılamaz. Çağdaş romanın teknik yapısına uygun düşecek, yeni değerlerin, ölçütlerin, anlamların dünyasını çizecek yeni bir anlatış biçimi gerek. Yeni romanın en önemli özelliklerinden biri de yaratılacak bu anlatımdadır.

– Bir de üstadım, yalnız roman değil, çağın sanatı, seyircinin ya da okuyucunun gücünden büyük ölçüde yardım beklemiyor mu?

– İyi bir yere değindiniz. Çağdaş sanatın gelişimi, oluşumu için en önemli olanı seyircinin, okuyucunun yetişmiş olması gerekir. Üçüncü kişi olan O, kendi yaşamını kuran simgeler gücünü, seyrettiği, okuduğu yapıtın iç simgesiyle birleştirebilecek ki, o yapıt bir değer, bir anlam taşısın.

ŞİİR

Bütün sokakların dönemecinde aydınlık yağmurlarında kuşların
Bütün kentlerin tüy tüy havalarda savrulan evlerinde bütün
Kupkuru soğukta sıcakların neminde
Boynuzlarında salyangozların

Bir bakıp görmek elinizle tutmak var şimdi size

SİGARA

Bir martıydı yaşıyordu evinde denizlerin
Besiniydi yemişleri lodos ağaçlarının
Sessizliklerle bir türkü söylemeyi deniyordu insancıl
Bir kulağı kirişteydi sesinde güneşlerin
Bir eliyle sıvazlıyordu sırtını ölümsüzlük koyunlarının
İlk medüza aydınlığı günümüze vuran

Yorgun ve dinç durmadan içiyordu sigara

BİR KİŞİ

Adam kapkara gecede büyüdü yalnızlığını uzun uzun
Yalnızlığında usunu büyüdü uzun uzun
Usunu öldü uzun uzun kapkara gecede

MASA

Önce masa vardı masanın yanında bardak
Bardağın yanında bir yaz yağmamış yağmurların bulutları
Bir kadının sudan şimdi çıkmış ağzı
Yaprakların arasındaki sincabın yanında

Sabahattin Kudret AKSAL

GÖZ BALI

Eylül şarabı mavidir
Kireç toprağından Ürgübün
Ve dökülür destisinden,
Anadolulu gökyüzünün.

Bir bağ kulübesinde
Pan baba, üvez ağaçları altından
Gelir çala çala yanıma
Kavalını bağ bozumunun.

Ve, Pir Sultan Abdal, yasaksız,
Seviyi, Tanrıyı, şarabı koyar
Önüme ikindide
Bir Sivas sekisinde.

İçmek var seni, güz göğü eylül
Sarhoş olup yollara düşmek var
Açılmış bir çiçektir gözlerin
Aramak var bayırlarda seni Sultan kız!

Ve uyumak, bir güneş gülü
Güz çiçeklerinin gölgesinde
Uyanmak var, arısı olup sevinin
Gözlerinin balında.

Ceyhun Atuf KANSU

İMLÂYA GELMEYEN

Bir kişi, Yeni İmlâ Kılavuzu'nun yanlışları diye birtakım düşünceler ileri sürmüştür. Bu arada benim imzamı taşıyan Önsöz bölümünde yedi yanlış bulduğunu söylemiştir. Siz onun ne dikkatli bir eleştirici olduğunu şundan anlayın ki bu yedi maddeden üçü benim sözüm değil, 1941 yılında yayımlanmış olan eski İmlâ Kılavuzundan, olduğu gibi alınmış parçalardır.

Geri kalan dört maddeden biri şudur: Yazar VIII. sayfada kullandığım "**gereklik**" sözcüğünü yanlış sanmıştır. Kendisine, Türkçe Sözlük'e ve – eski yazı biliyorsa– Şemsettin Sami Kamusuna bakarak bu sözcüğü öğrenmesini öğütler ve Türk dilbilgisinde bir "**gereklik kipi**" bulunduğunu hatırlatırım.

İkincisi şudur: X. sayfada eski imlâ kurallarını belli bir niteliğe göre üç bölüğe ayırmış, her bölüğü kısa bir fikra ile özetlemiştim. Yazar burada "**özetleme**" sözcüğünün kullanılamayacağını söylemektedir. Onun bu konuda söz söylemeye yetkili olup olmadığı yazımın sonuna kendisinden aldığım parçalardan anlaşılacaktır.

Üçüncüsü şudur: "**Fark sözcüğünü ayrım olarak karşılama hatası çokça tekrarlanmıştır**" diyor. Ona göre "**fark**"ın karşılığı "**ayrıntı**"dır. Yazar doğruya yanlış, yanlışa doğru diyerek katmerli yanlış yapmaktadır. Türkçe Sözlük'e bakalım: Ayrım = fark; ayrıntı, ayrıntılar = feri, teferruat, tafsilât.

Dördüncüsü şudur: Yazar, eski İmlâ Kılavuzu'ndaki "**kalb, kalp**" sözcüklerinin, bundan sonra birleştirilerek "**kalp**" yazılacağını belirten Yeni İmlâ Kılavuzu kuralına takılıyor. "**Yürek**" anlamına gelen sözcükte "**l**" ve "**b**" nin ince olduğunu söylüyor. Bu, benim yazıma değil, imlâ kuralına karşı gelmedir. O da haklı değildir. Çünkü "**l**" sesi için eski imlâda da işaret kullanılmamıştır. Sonra, son sesin "**b**" olamayacağını bildiren bir kuralımız vardır.

Benim hesabım burada kapanıyor. Şimdi yazarın hesabına bakalım. Tam hesap görmeye bu sayfalar yetmez.

Onun için yerimin aldığı kadar örnek vermekle yetineceğim:

(1) Yazısının başlığı şöyle: "**Türk Dil Kurumunu Bir Uyarı**". Dil zevkine uyuyor mu?

(2) "**Deyimleme**" sözcüğü şu cümledeki anlamla kullanılabilir mi? "**Yazılarındaki bilgi, kompozisyon ve deyimleme bozuklukları...**"

(3) Yine "**deyimleme**": "**Türk dilinin birçok lehçeleri dersek doğru olarak deyimlemiş oluruz.**"

(4) Başka bir cümle: "**Kitabın hazırlanışını anlatan sözler, hayli emek geçtiğini gösteriyor.**" Buradaki "**hayli emek geçtiğini**"ye ne dersiniz?

(5) Bu da yukarıdakine benzer: "**Dilimizin gelişmesinde gücü ve emeği geçecek kimseler....**" "Gücü geçecek kimseler" olur mu?

(6) İşte yanlışlarla dolu bir parça: "*Birçok* **gibi** *birtek* **de bitişik yazılır. Ancak bu bileşik biçim pek kullanılmaz. (Tek bir bölge) daha doğru söyleyiş olur. Gerçekten de 22. sayfada (Tek bir imlâ) örneğinde olduğu gibi, doğrusu yazılmıştır.**"

Buradaki hangi yanlışı düzeltmeli? "**Birtek**"in bitişik yazılması kuralını mı, bunun pek kullanılmadığı gözlemini mi, "**Bir tek**" ile "**tek bir**" arasındaki ayrımın görülememesini mi, "**nitekim**" yerine "**gerçekten de**" kullanılmasını mı, onunla başlayan cümlenin bozukluğunu mu?

(7) İmlâ Kılavuzu üzerinde eleştirme yapan kişi tırnak ve ayraç işaretlerinin nerelerde kullanılacağını bilmemeli mi? Yazısının tam kırk sekiz yerinde " " yerine ( ) kullanmış.

Ziya Paşayı rahmetle anmaz mısınız?:

Yıldız arayıp gökte nice turfa müneccim
Gaflet ile görmez kuyuyu rehgüzerinde.

Ö. A. A.

DAĞLARDA SUSMA

Ey birikim ey saygısız zenginlik ey susma
Üstüste yığılıp derlenen yalnız akşamlarda
Olaki kurtarır olaki doyurur ağırlığıyla
Susup birikiriz bu bir umut olmasa da

Bir deli bağırır, yel kudurur, köpek havlar
Veremi ve kurşunu, bıçağı ve yokluğu ve lohusalığıyle
Taze ölüleri kabaran ırmağa kışkırtır kasaba
Ürperti. Sızar usul usul çatlayan yerleri evin

Sonra başka akşam. bir başka odada
– Az sıcak az sevgi az içki vardı da –
Sergileriz : Orman hapis kış kanun
Verem yokluk perili ev ölülü ırmak boğnuk kasaba

Konuşuruz. karalanmış kâğıt sözcüklerimiz
Yırtıp atmışızdır havayı gereksiz doldurur
Ansızın bir gülen olur. bir emir. toplarız

Apaçık yerimizi alırız odada
Apaçık yerimizi alırız dünyada

Gülten AKIN

Ressam Levnî Üzerine Yeni Bilgiler

CAHİT ÖZTELLİ

On sekizinci yüzyılın büyük ressamı Levnî üzerine sayın Süheyl Ünver'in ilk yapıtını (Ressam Levnî, 1949) eleştirirken (bkz. Türk Dili, sayı 65) bazı karanlık noktaları aydınlatmaya çalışmış, özellikle şairliği üzerinde durmuştum. Bu yazımda da Sayın Süheyl Ünver'in şairin ölüm tarihi ile ilgili bir yanlışını düzeltmeye çalışacağım. Bunun için önce Levnî'nin hayatı hakkında bilinenleri kısaca anlatacağım:

Levnî'nin hayatı için önemli kaynak Ayvansaraylı Hafiz Hüseyin Efendinin Topkapı Müzesi Hazine Kitaplığı (no: 1565) yazmaları arasında bulunan kendi anıları arasında verdiği bilgidir. Buna göre Levnî, Edirne'den Istanbul'a gelmiş, önce saray Nakkaşhanesine (resim atölyesine) çırak olarak girmiş, burada yetiştikten sonra diploma alarak usta olmuştur. Daha sonra "saz koluna yani tezhib ile saz işlemek" yoluna heves ediyor. Bir süre sonra ressamlığa başlıyor ve öteki ressamları geride bırakarak ünlü bir sanatçı oluyor. Sultan Mahmut'un tahta geçişine değin yani Batı anlamında gölgeli resim bizde tanınmaya başlayana dek (1730) büyük usta olarak kalıyor.

1732 tarihinde ölüyor. Otakçılar camisi yakınında bulunan Ak türbe sırasında Sâdiler Tekkesi karşısındaki set üzerine gömülüyor. Şiirleri ve başka yapıtları da vardır.

Levnî'nin saray ressamı olduğunu bildiren bir kaynak da Lâle Devri'nde on beş yıl kadar İstanbul'da oturan ve bir Osmanlı tarihi yazan Boğdan Beyi Kantemiroğlu'nun yapıtıdır. Kantemiroğlu'nun, yapıtında yalnız Levnî'yi anmakla yetinmesi, onun sanatına verdiği önemden olduğu kadar Levnî'nin saray ressamı olmasındandır.

Levnî, ünlü şair Vehbî'nin "Sürnâme – i Vehbî" adıyla anılan yapıtını da resimlemiştir. Bu yapıt, Üçüncü Ahmet'in, çocukları için yaptırdığı ve on gün on gece süren sünnet düğününü günü gününe bildirir. Düğün 1719 tarihinde yapıldığına göre Levnî, bu tarihte ünlü bir sanatçıdır ve saray ressamıdır.

Yine bu sıralarda Aksaray'da Aslanhane yanında bir Nakkaşhane bulunduğunu, sünnet düğününün son günlerinde geçen alayı padişahın

buradan seyrettiğini yazan Sürnâme'den öğreniyoruz. Ressamlığın Lâle Devrinde pek tutulan bir sanat olduğunu biliyoruz. Adı geçen Nakkaşhane'den pahişah için bir kasır yapıldığına göre burasının hem büyük, hem de pahişahı ağırlamaya uygun bir yapı olduğu anlaşılıyor. Acaba burası devlete bağlı bir kurum mu idi? Bize kalırsa öyle olacak. Çünkü, Vehbî'nin sözlerinden böyle bir anlam çıkıyor. Bu Nakkaşhane Levnî'nin yönettiği bir yer midir, diye düşünülebilir. İncelenmeye değer bir konu da budur.

Sayın Süheyl Ünver, Ayvansaraylı'nın verdiği bilgiyi az buluyor ve onun verdiği ölüm tarihini kabul etmiyor. Bizce bu bilgi oldukça geniştir. Eski tezkireler ve tarih kaynakları, çağlarının ünlü kişileri için bundan daha az bilgi verirler. Sonra, verilen ölüm tarihini kabul etmeyince öteki bilgileri de kabul etmemek gerekir. Oysa Ayvansaraylı, mezarının yerini en ince ayrıntılarına kadar verdikten başka, ölüm tarihi için düşürülen *Vakt'ül hicre* sözünü de veriyor.

Sayın Ünver'i şaşırtan, Üçüncü Mustafa'nın Levnî imzalı bir resminin bulunmasıdır. Buna göre Levnî, bu padişahın ölüm yılı olan 1773'te sağdır. Daha doğrusu bu tarihten sonra ölmüştür. Bizce buna imkân yoktur.

Dayanaklarımız şunlardır:

1. Âşık Ömer ile Levnî'nin çağdaşı olan Şefkat adlı bir şairin aşağıda son parçasını verdiğimiz şiirinden Levnî'nin Âşık Ömer'in resmini yaptığını öğreniyoruz.

ŞEFKATÂ, Merd –i musavvir, gör ne tahmin eyledi
Hey'et –i pejmürdeni levh üzre tezyin eyledi
Seyreden tasvirini destinde, tahsin eyledi
Nakşısın, Levnî gibi bir kâmilin, Âşık Ömer

Görülüyor ki Levnî, Âşık Ömer'in resmini yaptığı zaman usta bir ressam (merd–i musavvir) dir; olgun bir sanatçıdır. Âşık Ömer'in ölümü 1707'dir. Buna göre Levnî, bu tarihte de usta ve ünlü bir sanatçıdır. Bir sanatçının ünlü bir usta olabilmesi için en az kırk yaşını bulması gerekir.

2. Seyit Vehbî'nin Sürnâme'sinin resimlerini 1719'da yapmış olmasından da bellidir ki bu tarihte saray baş ressamıdır. Bir kimsenin bu yüksek sanat orununa erişebilmesi için yaşının en azından elli olması gerekir.

3. Topkapı Sarayı Müzesi arşivinde Levnî'nin Üçüncü Ahmed'e sunduğu bir kasidesi vardır. Bu kasidede Levnî:

Kadîmî abd –i memlûkûn bu dergâh–ı Hümayûnun
Eşiğin yaslanup hâk olduğum bir hayli zamandır

Bundan da anlaşılıyor ki uzun zamandan beri sarayda sadakatle padişaha hizmet etmektedir. Üçüncü Ahmet'in saltanatı 1703 – 1730 tarihleri arasındadır.

Durum böyle olunca Levnî'in yaşı da ellinin çok üstünde olmak gerekir. Şimdi bütün bu yoksanması, hatta geçiştirilmesi olanağı bulunmayan gerçekler karşısında, sanatçımızın 1773'ten sonra öldüğünü ileri sürmek elden gelmez. Eğer, sayın Süheyl Ünver'in (Ressam Levnî – Fatih Sultan Mehmed ve Babası ile oğlu, 1953) kabul ettiği bu tarihi benimsersek Levnî'nin öldüğü zaman, yaşının en kısa bir hesaplama ile yüz yirminin üstünde olması gerekir. Bunun da olasılığı yoktur. Çünkü, değil bu yaşlarda, yetmiş seksen yaşlarında bile bir kimsenin tek kıllı fırça ile minyatür gibi ince bir işi yapması için ne görecek keskin bir göz, ne de titremeyen bir eli olabilir.

O halde Ayvansaraylı'nın verdiği 1732 tarihi doğrudur. Bunda hiç kuşkuya yer yoktur, elde Üçüncü Mustafa'nın Levnî imzalı bir resmi var. İşte, Ünver'i şaşırtan burasıdır. Ayvansaraylı'nın verdiği tarihi, bu resim çürütemez. Nedeni de şudur:

Üçüncü Mustafa'nın sanılan bu resim onun değildir. Belki de İkinci Mustafa'nındır. Çünkü, adı geçen resim ayrı bir yaprakta, onun üstüne verilen bilgi, karşısında bulunan ayrı bir yapraktadır. İşte, bütün sorun buradadır. Resim albüme konurken ya da herhangi bir vesile ile çıkarılıp yeniden yerine konurken bir karışıklık yapılmış, bilgi veren yaprak yanlış yere konmuştur. O zaman imzalı resim Üçüncü Mustafa sanılmıştır. Biz albümü incelemedik, görmedik ama, bu sorunun bundan başka türlü olacağını sanmıyoruz. Bundan dolayı bütün öteki yardımcı belgelerin ışığında, Ayvansaraylı'nın verdiği ölüm tarihi doğrudur. Yani Levnî 1732'de ölmüştür. Resimleri incelersek daha kesin başka ipuçları bulacağımızı sanıyoruz. Dediğimiz gibi, değişme gözönünde tutularak yeniden albüm incelenirse gerçek kendiliğinden ortaya çıkacaktır, sanırız.

ŞAİRLİĞİ

Sayın Ünver, Levnî'nin sarayda bulunan kasidesinden başka şiirine raslamadığını bildiriyor. Oysa halk edebiyatı ile uğraşanlar Levnî'nin saz şairi olduğunu bildirmektedirler. Ancak birkaç şiiri bulunmuştur. Bunların içinde de en ünlüsü "Atalar sözü destanı" çok yaygındır.

Biz kendi araştırmalarımızla şairin yirmiye yakın şiirini bulduk. Bunları sırası gelince topluca bir kitapta yayınlamak istiyoruz. Levnî, o çağın modası olan, Âşık Ömer tipi bir saz şairidir. Yani hem aruzu, hem de heceyi kullanmaktadır. Daha çok halk beğenisine uygun, geleneksel biçimlerdeki şiirlerini saptadım. Aşağıda onun "uymuş" redifli bir tekerlemesini veriyorum.

Çiçeğe arı, arıya asel
Abdala boru, boruya gazel
Şaire türkü, türküye güzel
Güzele gerdan, ne güzel uymuş.

Kavuğa sarık, sarığa sünbül
Köçeğe yanak, yanağa kâkül
Bahçeye güllük, güllüğe bülbül
Bülbüle efgan, ne güzel uymuş.

Kediye sıçan, sıçana kovuk
Meclise kelâm, kelâma doruk
Hastaya çorba, çorbaya koruk
Koruğa havan, ne güzel uymuş.

Yemeğe sahan, sahana kalay
Fakire kibar, kibara saray
Hünkâra vezir, vezire alay
Alaya kaftan, ne güzel uymuş.

Hocaya hacı, hacıya Mekke
Altuna gümüş, gümüşe sikke
Vâiza dede, dedeye tekke
Tekkeye kurban, ne güzel uymuş.

Kapıya kilit, kilide miftah
Dervişe hırka, hırkaya külâh
Kahveye yârân, yârâna meddah
Meddeha yalan, ne güzel uymuş.

Yayana atlı, atlıya koşu
Dallıya kuşak, kuşağa poşu
Sohbete helva, helvaya turşu
Turşuya soğan, ne güzel uymuş.

Yağlığa nakış, nakışa ipek
Üstada hüner, hünere emek
LEVNÎ'ye güzel, güzele döşek
Döşeğe yorgan, ne güzel uymuş.

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

Euripides'de Yunan Aydınlanma Çağının Etkileri

SELAHATTİN KÜÇÜK

Kimi biyograflar Euripides'in Salamin savaşı günü doğduğunu söylerler. Ama Paros mermerinde üç büyük tragedya yazarının sonuncusunun İ. Ö. 485'de doğduğu yazılıdır. Demek Pers donanmasının yenildiğinde Euripides beş yaşında idi. Ne olursa olsun Euripides Sophokles'den on ya da on beş yaş büyüktür. İki yazar da aynı çağda yaşadılar. Sophokles daha önce İ. Ö. 407 ya da İ. Ö. 405'de ölmüştür. İkisi de Atina'nın en parlak çağında tragedyalarını yazdılar. Ama Euripides düşünceleri ile daha ileri bir çağın insanı gibidir. Güldürü yazarı Aristophanes *Kurbağalar* adlı güldürüsünde Aiskhylos'u efsaneleri dile getiren, eskiyi tutan Sophokles'i en yüce yazar, Euripides'i gelenekleri bozan, değiştiren kişiler olarak gösterir. Doğrusu şudur ki o günün koşuları içinde Euripides, Aiskhylos ve Sophokles'den büyük başkalıklar gösterir. O, çağdaşlarının bulunduğu toplumsal çevrede bulunmuyordu. Aristophanes'in güldürülerinde çok kez gösterdiği gibi Euripides ot satan, manavlık eden bir annenin çocuğu mudur? Kimi biyograflara göre babası meyhaneci, üstelik de kumarcının biri. Öyle anlaşılıyor ki birbirlerinden aktarılarak günümüze kadar gelen bu taşlamalar Aristophanes'in güldürülerinden çıkmaktadır. Bunlar yazarın güldürmek için baş vurduğu gerçek dışı sözlerdir. Başka bilgiler bunların doğru olmadığını ortaya koyuyor. Euripides'in kültürlü bir annenin çocuğu olduğu bir gerçek. Eupatrides olmadığı ve Atina'da değil Salamin'de doğduğu söyleniyor. Yaşlılığında Küçükasyaya oradan da Makedonya Kralı Arkhelaos'un yanına gittiği biliniyor. Tiyatroya başlamadan önce Euripides spora önem vermiş, güreşte, atletizmde kendini göstermiştir. Resim yaptığı da söylenir.

Euripides'in gençliğinde almış olduğu felsefe eğitimi çok önemlidir. Çünkü bu eğitim, yapıtları üzerinde derin etkiler bırakmıştır. Euripides gençliğinde özellikle bilge Anaxagoras'ın Sokrates'in, sofistlerin etkileri altında kaldı. Ama hiçbir belirli felsefe anlayışına bağlı değildir.

Euripides, Aiskhylos ve Sophokles gibi Site'deki günlük yaşamın içinde değildir. O, günümüzün anlayışına uygun, köşesinde çalışan bir yazın

adamıdır. Adamcıldır, insanlardan uzak kalmasını sever. Aristophanes gene *İnatçılar* güldürüsünde Euripides'i kapıyı onu kızdıranların yüzüne kapatırken gösterir.

Makedonyaya gidişi nedensiz değildir. Site'de parlak bir yeri yoktu. Sophokles'in karşısında ilk birinciliği kırk yıldan sonra İ. Ö. 441'de kazandı. Ömrü boyunca beş kez birincilik alabildi. Başarısızlıkları yüzünden Atina'dan ayrılmak zorunda kaldığı söylenir. Ancak Makedonyada Pella'da İ. Ö. 406'da öldükten sonra yurdunda bir anıtı dikilmiştir. Euripides, öldükten sonra değeri anlaşılmış kişilerdendir.

Euripides'de görülen suçlar nelerdi? Tanrılara karşı saygısızlık. Demagog Kleon onu dinsizlikle suçluyordu. Aristophanes, *Kurbağalar* güldürüsünde Dionysos ve Pluton'u tanımamak, yeni Tanrılar uydurmakla töhmetliyordu. Euripides, Sokrates'in ve Sofistlerin kafadarı görülüyordu. Aristophanes daha da ileri giderek Euripides'in tragedyalarını töreye ve yurtseverliğe aykırı buluyordu.

Bütün bunlar Euripides'in çağının ölçüleri dışında olduğunu gösteriyor. Yapıtlarının ileriliğini bu yönden de değerlendirmek gerek.

Yazdığı dramların sayısı 92'yi bulur. Bunlardan ancak 19'u elimizde kalmıştır. Burada Euripides'in ün almış dramlarından biri olan *Medea*'yı görelim.

Medea, onu aldatan kocasından öç almak için en korkunç kıyaları işler. Korent kıralı Kreon'un kızı Glauke ile evlenen kocası İason'dan öç almak için Glauke'yi, Korent kıralını ve İason'dan olan çocuklarını öldürür.

Oyunun başında Medea büyük bir kıskançlık içindedir. Sütninenin uzun konuşmasından İason'un karısı Medea'dan ayrıldığını, Korent kıralı Kreon'un kızı Glauke ile evlenmiş olduğunu öğreniriz. Biraz sonra Medea'nın iki çocuğu yaşlı bir köle ile birlikte içeri girerler. Çocuklara bakan köle, Korent kralının Medea ve çocuklarını kentten çıkarmak istediğini açıklar. Bu sırada sarayın içinde ağlamalar, döğünmeler duyulur: Medea kara yazısına ağlamaktadır. Korentli kadınların korosu onun sesini duyunca koşarak içeri girer; Medea'nın yıkımına kadar onu avundurmağa çalışır. Medea gelir koroya acılarının nedenlerini anlatır; yarışlısı Glauke'yi, kralı ve kendi öz çocuklarını öldürmeye kararlı olduğunu söyler. Koro, çocuklarına acıması için yalvarır.

Kreon gelir. Medea'ya çocuklarını alıp kentten hemen çıkmasını buyurur. Medea yalvarır, ağlar. Kral bir gün daha kentte kalabileceğini söyler. Bu bir gün Medea'nın öç almasına yetecektir.

İason görünür. Bir gün sonra kentten çıkacağını bildiği için karısının acılarını azaltmak ister. Ama Medea ona ağır sözler söyler. İason çocuklarının geleceğini düşündüğü için kral soyundan bir kadınla evlendiğini anlatır.

Bu arada Atina kralı gelir. Medea ona başına gelenleri yana yakıla anlatır. Üzülen kral onu Atinaya kabul edeceğine söz verir. Artık Medea istediğini yapabilecektir. Çünkü kıyadan sonra sığınacak yer bulmuştur. Medea, İason'la yeniden görüşmek ister. Kocası ile karşı karşıya kalınca sonuna boyun eğmiş görünür. Kraldan yalnız çocuklarının Korentte kalabilmelerini ister. Kreon'u acındırmak için çocuklarının elile Prenses Glauke'ye tülden bir örtü ve altından bir taç armağan edecektir. Çocuklar ellerinde armağanlarla saraya girince bu armağanların korkunç etkilerini bilen koro, doğacak kötülükler ve yıkımlar için kaygılanır, korkusunu anlatır.

Çocukların bakıcısı gelir. Medea'ya bağışlandıklarını bildirir. Birden sarayın içinden bir uşak çıkar, kraliçenin taçtan ve tülden yükselen alevlerle yanarak öldüğünü söyler; Kreon kızını kurtarmak isterken o da yanıp ölmüştür. Bunları duyan Medea birden bire fırlar saraya girer ve çocuklarını öldürür. İçerden boğazlanan çocukların çığlıkları duyulur. İason kraliçenin bu kötü sonuna ağlayarak içeri girer, çocuklarının ölümünü de öğrenir. Onları görmek ister. Ama bu sırada Medea ölü çocukları ile birlikte iki tekerli bir arabanın içinde havalarda görünür. Giderken son bir kez daha kocasına hakaret eder.

Medea kıskançlığın elinde bir oyuncaktır. Kıskançlık duygusunun bütün öbür duyguları nasıl susturduğu sorunu büyük bir güçle ortaya konmuştur. Medea barbar asıllı bir kadındır. Uzak, efsaneli bir ülkeden gelmiştir; Yunanlı kadın tipi değildir. Bu yüzden Euripides onun kişiliğini daha canlı, daha bağımsız belirtmiştir.

Bu konuyu Aiskhylos yazsa idi öne tanrısal yazgıyı alır; "Akıtılan kan yeni kanlar çeker" töresine dayanarak Medea'nın suçlarını İason'a varmak için kardeşini öldürmesinin kaçınılmaz sonucu sayardı. Euripides, konunun bu yanlarını aydınlığa çıkarmaz; gizemli etkiler, yazgı anlayışı, eylemin çevresinde bir gölge gibi dolaşır. Euripides'in ışık altına getirdiği, insanların öz kişilikleridir; onların tutkuları dramı yaratır.

Medea, dramatik sanatın en güzel en şaşılacak kadar derin ve güçlü kişilerinden biridir. Medea bir kadındır: Oynaklığı, düşkünlükleri, hırçınlıkları, kötü sonuçları görülen kıskançlıklarının tümü ile bir kadın ruhu taşır.

Medea aklını kullanmaktan da geri kalmaz. Büyük bir açıklık ve çabuklukla olaylara göre öç almanın hesabını yapar. Ancak onu sürükleyen içindeki güçlü tutkudur. Aklı ile her sonucu görür ama İason'u sonsuz acılar içine sürükleyecek kıyalarını işlemekten kurtulamaz.

Medea çocuklarını sevmektedir. Ana sevgisinin bütün inceliklerini taşır. Euripides kadın kişilerinde insan psikolojisinin bu gibi duygularını büyük bir güçlükle canlandırır. Bu onun tragedyaya getirdiği yeniliktir. Medea

öç alma tutkusunun açlığı ile ana sevgisinin etkileri arasında kalmıştır. Ama öç alma tutkusu üstün gelmiştir. Bu bakımdan Medea kendi ağzı ile söylediği gibi kadınların en mutsuzudur.

Tutkuları altında insanların öz mutluluklarını nasıl yitirdikleri sorununu Euripides ustalıkla tragedyanın konusu yapmıştır.

Aiskhylos, Sophokles Yunan tragedyasını Site'nin dinsel inançları üstüne kurmuşlardır. Aiskhylos tam bir göksel tüzeyi dile getirir. Konularını mitolojiden alır. Sophokles'de de öyledir. Ancak onda Tanrısal yazgı ile insan iradesinin çarpışmak istediği görülür. Sonunda gene Tanrıların önceden belirttiği yazgı gerçekleşir. Euripides'de bu yazgıcı görüş bütün bütüne güçsüzleşir. Ön plana insan geçer. Euripides'de eylemlerin güdücüsü yazgı değil, insanların iç duyguları, tutkularıdır.

Böylece görürüz ki Yunan düşüncesinin gelişimi Yunan tragedyasında da olmuştur. Sofistlere gelinceye dek insan sorunu tam ele alınmış değildi. İlk Yunan düşüncesi fizikötesi sorunlar üzerinde duruyordu. Site'nin toplumsal ve törel düzeni dinseldir. Bütün törel nitelikler ve insan yazgısı sorunu göksel plandadır. Sofistlerle insan bir sorun oluyor. Eski düzene saldırışlar başlıyor; yeni yeni kaygular beliriyor. İnsan bütün sorunların çıkış noktası oluyor. Euripides böyle bir çağın aynası olmuştur diyebiliriz. Gerçekte hiçbir sanat çabası çağının etkileri dışında kalamaz. Tragedyanın geleneği içinde kalmakla birlikte Euripides, ayağına bağ olmamak, kişilikleri kolayca işleyebilmek için az bilinen konuları seçmiştir. Aiskhylos'da tragedya biçimce de ilkeldir. Sophokles'den geçip Euripides'in elinde koro ilkel olmaktan çıkmış, söyleşimler gelişmiş, tragedya çağdaş anlamda dram yapısına kavuşmuştur.

Prof. Dr. Reşat İzbırak

COĞRAFYA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Almanca, Fransızca, İngilizce karşılıklar,
eski ve yeni terimler

Büyük boy 464 sayfa, Fiyatı 60 lira

İsteme yeri:

Prof. Dr. Reşat İzbırak,
Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi–Ankara

Anna de Noailles'ın Şiiri Üzerine

TAHSİN SARAÇ

13 yaşında şiir yazmaya başlayıp ilk betiğini 1901'de yayınlayan Anna de Noailles, şiir serüveninde zaman zaman birbirleriyle çelişen düşünce değişiklikleri göstermiş ama yine de şiirinin alt doku ve özelliği olan belirli noktaları değişmemiş olarak koruyabilmiştir.

Çoğu ozanlar gibi Noailles'da da egemen konulardan biri çocukluk ve tüm yaşantı boyunca buna duyulan özlemdir. Bir daha yaşanması olanaksız bu çocukluğa duyulan acı özlem şu dizede anlatımını bulur:

Senden sonra tadı yok hiçbir şeyin artık

Şiirine damgasını vuran ana temalardan biri de doğa sevgisidir. Bütün romantiklerde görülen bu yan Noailles'da daha diri bir anlatım kazanır ve onu şiirde Rousseau'nun bir sürdürücüsü kimliğine vardırır. *Doğaya Sungu* başlıklı uzun şiiri

Hiç kimse bencileyin içten ve sıcak sevemez
Şu gün ışığını, nesnelerin güzelliğini
Şu pırıl pırıl suyu, şu yaşamın göverdiği toprağı.
.....
Bu ormanlar, bu göller, bu verimli topraklar
Çeker ilgimi benim insanlardan daha çok.

dizeleriyle bu doğa sevgisini dile getirir. Konu ve söyleyiş bakımından Victor Hugo'yu bu denli andırması Noailles'a kadın Victor Hugo diyenleri biraz haklı çıkarır.

Noailles'da güneş sevgisi bir tutku, bir tapma kertesine varır. *Güneş Karşısında Dua* adlı şiirinde *Yüreğim gibisiniz siz, bir gezegen gibidir yüreğim* der. Başka bir yerde *Sevincim bir bahçedir, siz onun gülü / Kocaman altın güneş* derken,

Sizi ne denli sevdiğimi bilirsiniz
Bırakın da karıştırayım saçlarımı saçlarınıza

dizelerini ekleyerek sanki güneşle karışmak, güneşte erimek ister.

Yunanlı atalardan gelmiş olma, Noailles'da tarih'e, eski yunan tanrılarına, ilk çağlar görkemine karşı büyük bir hayranlık yaratır. *Sabah Duası*

şiirinde *Girit kıyılarının tuz ve kumlarından yapılmış özüm benim* diye başlayarak ölümsüz tanrılarına seslenir, *İnandığım yalnız Cybele, Minerve, Junon* derken "paizen" bir ozan gibi konuşur.

Sevgi teması Noailles'da türlü görünüm ve evreler gösterir. Önce bir ten sevgisi ile doyum isteyen bir kösnü söz konusudur,

Sevi, sen o hayvan bakışlı
Sen o kan ve ruhlar tanrısı

dizeleri bunu kanıtlar. Ama bu sevinin yeryüzünde bitmesi, ozan için çok acı, çok umut kırıcı görünür; bu yüzden bu sevinin ölümden sonra da sürüp gitmesini ister ve kendini buna inandırırken

O kara, o dar, o soğuk toprakta
Seninle bir randevum var

der.

Sevgi temasıyla kucak kucağa ilerleyen, özellikle ozanda –son yıllarda– bir saplantı durumuna gelen ölüm konusu türlü anlayışlar yansıtır Noailles'da. Önce, ölümle her şey biter inancı *Ölüm, o her şeyi bitiren* dizesinde dile gelir ama bu ona çok korkunç görünür. Onun için, her şeyin ölümlülüğü, her şeyin geçiciliği duygusu bir sonsuzluk, bir ölümsüzlük duygusuna yerini bırakır. Bu ölüm, bir sıcaklık, bir yakınlık niteliği kazanır. *Günlerin Gölgesinde* ;

Ey ölüm, pişmanım bir zamanlar senden korktuğuma
.....
Bak işte korkmuyorum senden şimdi artık
Ve seni seviyorum yaz mevsimini sevdiğim gibi

der. Bu duygu daha da ileri gider, özellikle sevdiklerinin ölümü onu sanki ölümle kucak kucağa, bıkılmaz bir sıcaklıktan yaşamaya götürür. Bu durum *Ölülerimden bıkmak bilmiyorum* dizesinde anlatımını bulurken 1934'te ozan ölülerine kavuşur.

Belçika Kraliyet Akademisi'nden Legion d'honneur almış ilk Fransız kadını olan, Fransız Akademisi edebiyat ödülünü kazanan Anna de Noailles'ın şiirlerini beğenenler denli beğenmeyip küçümseyenler de vardır. Andre Gide kendisini antolojisine almaz, Maurras "modası geçmiş bir lirizm", "kadınca bir romantiklik" diye küçümserken, A. France, Herriot ve Proust kendisini beğenmektedirler. Beğenenler arasında Leon Blum "Noailles'ın şiiri kendisinden doğar, yükselir ve bir fıskiyeden çıkan suyun yeniden havuza dökülmesi gibi yine kendi içine dökülür" diyerek onu bir pınara benzetmekte, Edmond Jaloux ise "Doğa karşısındaki duyguları, ondaki o ruh gücü, Anna de Noailles'ın şiirlerine yüzyılları aştıracaktır"

demektedir. Şiirde apayrı bir görüş taşıyan Valery ise Noailles'ın şiiri için "büyük" sıfatını kullanmaktadır. Aşağıda sunduğumuz iki örnek, okuyucuyu bu konuda bir yargıya vardırmakta az da olsa, sanırım, yardımcı olacaktır.

ÖLÜLER, SİZ ESKİ SEVDİKLERİM

Küllü sesiniz çekiyor, gerek yok kıskanmanıza
Çağırıyor beni, ölüler, siz eski sevdiklerim
Henüz meleklerle merdiven üstündeyim
Gelemedim pek öyle çarçabuk yanınıza
Ama gelmek üzreyim...

Ay gibi, o deniz dalgalarıyla oynayan
Ve çeken Okyanusu kıyıdan kıyıya
Alıkoymuş soluğum diri şeyler arasında
Henüz yakamı kurtaramadım havadan
Ama geliyorum, aha...

SESSİZLİK BOŞLUĞUNU YAYMAKTA

Sessizlik git gide boşluğunu yaymakta
Fırtınalar yüklü gök biraz çalkantılı
Görülüyor ötede mavi bir mimozada
Ipılık ve duru yelin kıpırdadığı.

Dingin tatlılığını uzattıkça uzatıyor
Gün, ki bütün öteki günler gibi
Ve çiçek açamadan düşlerdir kuruyor
Ürkek ve gizli derin bir sevi.

Tıpkı böyle, uzun süre tatmak için zevkini
O geniş limonluklarında Hollanda
Korur o kalıp kalıp buzlarla
Yakında açacak lâleleri.

BARIŞ, TAHTA ATIYLA

–Oğluma–

İri karasından gözlerin
Nice ülkelerimi söylüyor
Işıklı gecelerin parıltısında
Bütün türkülerini ülkelerin
Birleşecek.

Uzayın ilk gezegenleri orda
İyiliğin gökçeleri
Sen ey gök yolcusu yurdumun
Sevgilerin temiz yazısı alnında:
Gelecek!

Alımlı tatlı dillerin
Minik dudaklarından gelişiyor
Düşüncenin pembeliği yanaklarında
Birbuçuk yaşının ilk saatında
Açan çiçek.

Ellerin nice tatlılıkla okşanıyor
Eğilmiş yüreğinden kardeşlerinin sıcak
Bir işleyişin var ki zamanı oylum oylum
Devinimin aldatmasız tahta atında
Büyükler mutluluğu buluşuna şaşıyor,
Gülerek.

İşye küçücük parmaklarından açılıyor
En dokunulmamış çekmeceler
Çözülüyor ipliğinden boyası uçuklamış töre
Dağılıyor yerlere kırılıyor eski
Düşerek.

Yumuşacık saçlarından bir rüzgâr
Adını söylüyor saygıyla yaşamlara
Genişliyor ürpererek içimiz
Sen, yiğit oğlum, güzel oğlum,
Adını ben koydum
Birlikte söyliyeceğiz.

İri karasından gözlerin
Nice ülkülerimi söylüyor
Doğan bir günün parıltısında
Bütün türkülerini ülkelerin
Birleşecek...

Halil KOCAGÖZ

Manakyan

BAHA DÜRDER

(Geçen Sayıdan)

Manakyan ile ilgili bu sonuncu yazıda, geçen sayıda başlamış olduğumuz "el ilânlarının" alfabetik dizisini sürdürüyoruz. Gazete ve öbür belgelerle karşılaştırıp tarihlerini açık olarak saptayabildiklerimiz, bu sayıda tamam oluyor. İyi bir rastlantının itişi ile, dizinin sonuna gelen Yavuz Sultan Selim "el ilânı" öbürleri gibi sıra sıra yayımlanacak türden değildir. Belgenin, kendine özel bir kompozisyonu var. Onun için, çapraşık düzenin açıklamasını yapmak zorunluğu ile karşılaşınca, ister istemez bazı ekler de yaptık, başa bir klişe koyduk. Bu suretle, yazı dizisi öbürlerinden –gene ister istemez– değişik bir durum gösterdi.

Tiyatro tarihi ile uğraşakcaklara –çoban armağanı, çam sakızı– hizmette bulunduksa, kendimizi mutlu sayıyoruz.

16- KANTOCU KIZ

14 Ramazan 1325 (21 ekim 1907) pazartesi akşamı yani salı gecesi.

Kantocu Kız

Dram 5 Perde

Zaza	Kantocu kız	Madam Aznif
Toto	Döfren'in kızı	Matmazel Eliza
Anayis	Zaza'nın valdesi	Madam Satinik
Floryan	Kantocu kız	Madam Siranuş
Simone	(Keza)	Madam Kınar
Natali	Zaza'nın hizmetçisi	Madam Mari
Madam Döfren	–	Madam Binemeciyan
Bernar Döfren	–	Binemeciyan Efendi
Kaskare	Aktör	Şahinyan "
Busi	Müellif	Tolayan "
Döbüson	Kahve şantan müdavimi	Aleksanyan "
Marten	(Keza)	Manak "
Mişlen	(Keza)	Hulûsi "
Kamusti	(Keza)	Papazyan "
Holarde	Kahve şantan direktörü	Sancakcıyan "
Lartigü	Aktör	Çobanyan "
Döklo	Rejisör	Fehim "

Ogüst	Garson	Matosyan Efendi
Jül	İlân ve kanto satıcıları	Dülgeryan "
Adolf	(Keza)	Hulûsi "
Milo	Aşçı	Çobanyan "

(Ek) Gülünçlü Komedi 1 Perde

Perde aralarında Mösyö Toni Guruk'un on kişiden mürekkep orkestrası icra-i terennüm edecektir.

17 - KÖR CENERAL

Kadıköy'ünde Zambaoğlu bahçesinde vâki tiyatroda / Osmanlı Tiyatrosu Manak Efendi idaresinde / Ağustosun 24'üncü (6 eylül 1908) pazar günü gündüz 7'de hanımlara mahsus, gecesi efendilere mahsus/hasılatın nısfı iane-i milliyeye ve nısf-ı diğeri Çırçır harikzedegânına mahsustur.

Kör Ceneral

Askerî Dram 6 Perde

Eşhas-ı Mukaddeme:

Bernar	Manak Efendi
Torvil	Aleksanyan "
Marsyal	Çobanyan "
Bellavvan	Matosyan "
Frenç	Dülgeryan "
Maryan	Aznif Hanım
Neferler, Zabitler.	

Eşhas-ı Vaka:

Bernar	Manak Efendi
Torvil	Aleksanyan "
Viktor	Şahinyan "
Gaston	Binemeciyan "
Marsyal	Çobanyan "
Edgar	Papazyan "
Bellavvan	Matosyan "
Bir uşak	Dülgeryan "
Maryan	Aznif Hanım
Elen	Binemeciyan Hanım
Neferler ve zabitler.	

(İşbu lûbiyata Tophane-i Âmire bando muzıkası dahi iştirak edecektir.)

18 - KUMARBAZIN ENCAMI

Üsküdar'da Küçük Çamlıca'da vâki tiyatroda Osmanlı Dram Tiyatrosu Manak efendi idaresinde. Eylülün 29 (ekim 1904) çarşamba günü saat 7'de

Kumarbazın Encamı

6 Perde Dram

Cermani	Manak Efendi
Corciyo	Külhanyan "
Dermont	Bardinak "
Rodolf	Tolayan "
Varner	Aleksiyan "
Alberto	Nubar "
Birmon	Çaprast "
Bir yolcu	Dülgeryan "
Valanten	Sancakcıyan "

ACI GERÇEK

Çok zor
Bu canım dünyayı bırakıp gitmek çok zor
Doysak da doymasak da
Yaşantımız bitiyor

Oyuncak
İnsan ecelin elinde oyuncak
Bir kara rüzgâr esmeye görsün
Sönüp gidiyor ocak

Kopuk
Mutluluğun ipleri kısa ve kopuk
İncecik baharlar ötesi
Acı bir soğuk

Böcekler
Kara topraklarda arsız böcekler
Yaşlı olsun genç olsun
Akça pakça av bekler

Kalır
İyi ya da kötü anılarımız kalır
Önce burkulsa da bir iki yürek
Sonra unutuş nöbeti alır

Yoksun
Belki o yerler herşeyden yoksun
Yalnız geceleri var
Düşsüz ve uzun

Bilinmezlik
İnsanı korkutan bu bilinmezlik
Bilsek dünyayı aratmıyacak
Seve seve giderdik

İlhan GEÇER

Amelya	Madam Hekimyan
Luiz	Madam Mari
Madam Birmon	Madam Satinik
Jorjet	Bir çocuk

Memur, uşaklar, köylüler ve saire.

(Ek) Komedi: 1 Perde

19 – OSMANLI KAHRAMANLARI

Ramazan 18 (14 ekim 1908) çarşamba akşamı perşembe gecesi / Birinci defa olarak

Osmanlı Kahramanları

Millî ve askerî Dram 4 Perde

Kumandan paşa		Manak Efendi
Şevket Efendi	Binbaşı	Binemeciyan "
Asım Bey	Miralay	Papazyan "

Yobaz Hasan		Hulûsi Efendi
Cin Osman		Çobanyan "
Hüseyin Çavuş		Hasan "
Toros	Gönüllü	Dülgeryan "
Deli Münir	"	Matosyan "
Cimcime Osep	"	Simon "
Lehman	Gazete muhbiri	Sancakcıyan "

Gönüllüler, topçular, piyade askeri, esirler ve gayrıhem

Con	Gazete muhbiri	Tolayan Efendi
Prens		Aleksanyan "
Konsül		Şahinyan "
Ristof		Papazyan "
Hortel		Hulûsi "
Moraston		Hasan "
Birinci yaver		Dülgeryan "
İkinci yaver		Simon "
Prenses		Aznif Hanım
Aleksandra		Mari Hanım
Maryana		Meline Hanım

(Ek) Komedi 2 Perde

Ramazan 19 (15 ekim) perşembe akşamı cuma gecesi (Tiyatroperverân efendilerin arzu ve talepleri üzerine ikinci defa olarak icra olundu.)

20 - PARİS FUKARASI

Üsküdar'da Küçük Çamlıcada vaki tiyatroda / Osmanlı Dram kumpanyası Manak Efendi idaresinde

(1320) 4 ağustos (17 ağustos 1904) çarşamba gündüz saat 7 (Tiyatromuz müsteciri Reşit efendi menfaatine fevkalâde lûbiyat.)

Paris Fukarası / Les Pauvres de Paris, Dram 7 perde

Vilberon	Sarraf	Aleksanyan Efendi
Piyer Brine	Kaptan	Holas "
Plântros	Yazıcı	Manak "
Jozef	Uşağı	Garmiryan "
Vilbron		Aleksanyan "
Plantros	Dilenci	Manak "
Andre Brine	Kaptanın oğlu	Binemeciyan "
Rokfoy		Şahinyan "
Beygo		Fehim "
Juber		Sancakcıyan "
Bir memur		Hulûsi "
Bir hamal		Baronyan "
Bir yolcu		Çobanyan "
Madam Birine		Madam Hekimyan
Antuvanet		" Binemeciyan
Alida		" Kınar
Klodet		" Siranuş
Renibo		" Mari

Saat beş buçuktan itibaren ûdî Cemil efendinin altı kişilik mükemmel incesaz takımı Kemanî Bülbül Salih efendi dahi birlikte olarak icra-i ahenk edecektir [1].

1) Aynı oyun 20 aralık 1922 (=2 ocak 1906) çarşamba akşamki ilânında Puclichni ve Sehman'ın kumpanya müdürleri olarak belirtilmektedir.

21 - PARİS PAÇAVRACILARI

Osmanlı Dram Kumpanyası tarafından Manak Efendi marifetile.
İşbu 1310 senesi teşrinievvelinin dokuzuncu pazar günü (=21/10/1294) saat 7'de
Kadınlara mahsus
Paris Paçavracıları

Eşhas:

Paçavracı	Manak	Efendi
Sonra Kont	Holâs	,,
Jak Didye	Matosyan	,,
Kont	Sancakcıyan	,,
Luazo	Çobanyan	,,
Lurmuva	Matosyan	,,
Luran	Çaprat	,,
Lui	Çobanyan	,,
Bir memur	Misak	,,
Bir uşak	Gavruyan	,,
Mari Didye	Binemeciyan	Hanım

Satinik Hanım, Aznif Hanım, Öjeni Hanım, Mari Hanım.
Askerler, köylüler ve saire.

22 - PARİS KIPTİLERİ

Kadıköyü'nde Zambaoğlu Bahçesi'nde vâki Osmanlı Tiyatrosu
Manak Efendi idaresinde

1324 senesi haziranın 13 (21 haziran 1908) cuma günü gündüz saat 7'de bed' olunacaktır.
Yalnız erkeklere mahsus

Birinci defa olarak: Paris Kıptileri, Dram 8 Perde

Hayli vakitten beri kumpanyamız tarafından kemâl-i germi ile provasına çalışılmakta olan işbu (Paris Kıptileri) nam meşhur dram bu kere birinci defa olarak mevki-i temaşaya konulacaktır.

(Montörgül) Mösyö Montörgüller	Aleksanyan Efendi
(Antoni de Gunar) Mösyö de Gunar	Sancakcıyan Efendi.
Krovkur (Krofkur)	Manak Efendi
Mösyö de Roziye	Hulûsi Efendi
Şarl Didye	Binemeciyan Efendi
Pol Didye	Şahinyan Efendi
Banyolt	Çobanyan Efendi
Şalomo	Matosyan Efendi
Montişon	Dülgeryan Efendi
Plur Donyon	Papazyan Efendi
Fransuva	Matosyan Efendi
Luiz	Madam Binemeciyan
Ardemis	Madam Kınar
Jozefin	Madam Satinik
Puplar Ana	Madam Mari

Perde açılmazdan ve perde aralarında Kemanî Dikran, Kanunî Mihal, Udî Karakin, hanende Yervant ve Arşak Efendiler tarafından müntahap fasıllar icra-i ahenk edilecektir.

Loca biletleri hergün sabah ikiden akşam on bire kadar tiyatromuzda satılmaktadır [2].

2) Bu oyun 29 haziran 1324 (=12 temmuz 1908 pazar günü akşamı pazartesi gecesi Üsküdar'da Bağlarbaşı'nda Posta yolunda yemden yapılan tiyatronun ilk oyunu olarak oynanmıştır.

23 – PEÇELİ KARI

Edirne'de Hadika-i Kavait Tiyatrosu'nda Osmanlı Tiyatrosu Manak efendi idaresinde

10 nisan (yıl ?) perşembe akşamı yani cuma gecesi iki buçukta Musevi hastahanesi menfaatine mahsus olarak

Peçeli Karı / La Femme Voilée, Cinaî dram 6 perde

Döprekor	Hulûsi efendi
Jorj Lambr	Binemeciyan Efendi
Dö Burs	Aleksanyan "
Duransot	Manak "
Parizon	Çobanyan "
Gaston	Dülgeryan "
Hanri	Şahinyan "
Piyer	Sancakcıyan "
Bir uşak	Papazyan "
Frojer	Matosyan "
Jumbol	Hulûsi "
Bir nefer	Papazyan "
Adel	Satinik Hanım
Janti	Binemeciyan "
Jozefin	Aznif "
Suzan	Kınar "

(Ek) Gayet gülünçlü komedi 1 perde

Biletler Maarif gazinosunda satılmaktadır. Fiyatlar birinci mevki 60 metelik. İkinci mevki 30 meteliktir.

Hayim efendinin beş kişiden ibaret olan incesaz takımı.

24 – PİYER DÖ ŞÖMEN

Söğütlü Çeşmede Manak

4 mayıs 1323 (17 mayıs 1907)

Piyer Dö Şömen

Dram 7 Perde

Piyer dö Şömen	Binemeciyan Efendi
Jorj Lövye	Manak "
Firmin	Sancakcıyan "
Maksim	Şahinyan "
Groşar	Çobanyan "
Filoje	Fehim "
Klodömir	Matosyan "
Bir memur	Hulûsi "
Doktor	Papazyan "
Döroze	Dülgeryan "
Yabani Kız	Madam Kınar
Marta	Madam Aznif
Marsel	Madam Binemeciyan
Adelayt	Madam Satinik
Jülyet	Madam Mari
Aylantin	Matmazel Eliza

(Ek) Gülünçlü Komedi 1 perde

Tiyatromuzun üzeri mükemmel kapatılmış olduğundan yağmurlu havalarda dahi icra-i lûbiyat olunacaktır.

25 - SİMONE VE MARİ

İşbu temmuzun 29 (11 ağustos 1907–1323) pazar günü akşamı saat 3'de
Simone ve Mari
Dram 10 Perde

Kont İvan İsmoylot	Şahinyan Efendi
Pol Dizire	Manak "
Moris (Vasör)	Aleksanyan "
Lârtik	Sancakcıyan "
Verdiye	Matosyan "
Lotovik (Bresol)	Hulûsi "
Alber (Dijire)	Binemeciyan "
Gabriyel	Fehim "
Korno	Çobanyan "
Bir memur	Papazyan "
(Bir müvezzi)	Tolayan "
Emejöbr	Madam Satinik
Valantin	Madam Aznif
Mari	" Kınar
Simone	" Siranuş
Oktavi	" Binemeciyan

Maestro Gurok'un orkestra takımı.
(Not: İlânda Ermenice kısım da vardır.)

26 - SUZAN İMBER

15 Ramazan salı 1325 (22 ekim 1907) salı günü akşamı yani çarşamba gecesi
Suzan İmber
Dram 6 Perde

Eşhas–ı mukaddeme

İmber	Manak Efendi
Montal	Aleksanyan "
Herube	Hulûsi "
Floran	Papazyan "
Tahsildar	Dülgeryan "
Suzane	Madam Aznif
Fontal	Çobanyan Efendi
Gontran	Binemeciyan "
Tulu	Fehim "
Madam Jerson	Madam Aznif
Eliz	Madam Siranuş (İmber'in kızı)
Suzan	" Kınar " "
Bazen	" Satinik

(Ek) Gülünçlü Komedi 1 Perde

Perde aralarında Mösyö Toni Guruk'un on kişiden mürekkep orkestrası icra–i terennüm edecektir.

27 - TAHAMMÜL

20 Ramazan 1326 (16 ekim 1908) cuma akşamı cumartesi gecesi
Fevkalâde 2 lûbiyat. Birinci defa olarak
Tahammül
Millî Dram 5 Perde

Vaka İstanbul ve Beyoğlu'nda cereyan eder.

Baba Hikmet	Bursalı bir zengin	Manak Efendi
Halil Bey	Damatlar	Binemeciyan Efendi
Abdi	Halil Beyin uşağı	Sancakcıyan Efendi

Ahmet	Cazibe Hanımın uşağı	Çobanyan Efendi
Halime Hanım	Halil Beyin Haremi	Binemeciyan Hanım
Cazibe	Halil Beyin maşukası	Aznif Hanım
Kamer	Halime'nin dadısı	Satinik Hanım
Katifo	Besleme	Siranuş Hanım
Dilber	Kalfa	Mari Hanım

(Ek) Gülünçlü komedi 1 perde

28 – TAYYARZADE

24 Ramazan 1325 (20 ekim 1908) salı akşamı çarşamba gecesi
Tayyarzade -yahut- Binbirdirek Vak'a-i Garibesi
Millî oyun 6 perde

Hüseyin Efendi	Hulûsi	Efendi
Derviş Mahmut	Aleksanyan	”
Süfyan Ağa	Sancakcıyan	”
Şemsettin	Binemeciyan	”
Nail Efendi	Matosyan	”
Âşir efendi	Şahinyan	”
Hüsrev efendi	Papazyan	”
Fadıl Bey	Dülgeryan	”
Hamparsum	Çobanyan	”
Veli	Tolayan	”
Bostancıbaşı	Hulûsi	”
Bir Boşnak	Hasan	”
Ziver	Matavyan	”
Bir hademe	Tolayan	”
Bir yeniçeri ağası	Çobanyan	”
Nevlî Hanım	Aznif	Hanım
Gühelli Hanım	Satinik	”
Sahibe Hanım	Binemeciyan	”
Ebru hanım	Aznif	”
Rengigül hanım	Siranuş	”
Lalifer	Mari	”
Gülfem	Hıranuş	”

(Ek) Komedi 1 Perde.

29 – TEREZA

Kadıköyü'nde Zambaoğlu Bahçesi'ndeki vâki Osmanlı Tiyatrosu
Manak Efendi idaresinde
1324 senesi temmuzunun 11'inci cuma günü (=24 temmuz 1908) gündüz saat 7'de bed' olunacaktır.
Yalnız erkeklere mahsus
Birinci defa olarak TEREZA
Hissî dram 5 perde

Di Loney	Manak Efendi
Arnordi Savinyi	Şahinyan Efendi
Dö Lu	Sancakcıyan Efendi
Marki dö Surbin	Papazyan Efendi
Pavlo	Çobanyan
Tereza	Madam Aznif
Ameliya	Madam Kınar
Lavra	Madam Satinik

ZEVÇ ve ZEVCE
(Komedi 1 perde)

Mari	Madam Binemeciyan
Antuvan	Binemeciyan Efendi

HAYDARLI KOŞMALAR ÇAĞI

"Birinci zaman"

Var mıdır bir akşam işe yarar
Var mıdır bir sabah çersiz çöpsüz
Yok elbette biliyorsun Haydar
Biz bu şarap yüklü masalara
Boşuna mı gömülmüşüz?

Karıncalar, karıncalar, karıncalar
Karıncaların sırtında birer domuz
Tasalar yönünde yol sonsuz
Gecemiz uzun, yokuşlar uzun
Kısa hele şükür boyumuz.

Hep şişeler bizim için dolmuştur.
Vur içelim, içelim vur
Başka türlü unutulmaz bu kambur
Başka türlü unutulmaz bu hörgüç
Ancak içilir dostum dostum Haydar
Bilekte yoksa başta olan güç.

Dalma kardeşim, uyuma hem de
Anahtarın denize düştüğü yerde
Karanlığın kapıları zorlanmaz
Onura kadeh kaldırılır burda
Onura horlanmaz.

Mehmet Turan YARAR

Hayli vakitten beri kumpanyamız tarafından kemal-i germî ile provasına çalışılmakta olan işbu Zevç ve Zevce nam meşhur komedi bu kere birinci defa olarak mevki-i temaşaya konulacaktır.

Mösyö Kapuçelli'nin idaresinde bulunan on kişiden mürekkep orkestra takımı icra-i ahenk edecektir. Tiyatromuzun üstü mükemmel surette kapanmış olduğundan yağmurlu havalarda dahi icra-i lûbiyat olunacaktır.

Loca biletleri hergün sabah ikiden akşam on bire kadar tiyatromuzda satılmaktadır.

30 - ZOR NİKAH

12 Ramazan 1326 (8 ekim 1908) perşembe günü aşkamı yani cuma gecesi.

Fransız meşahir-i muharririnin Molyer'in serefraz-ı âsarı olup Ahmet Vefik Paşa merhum tarafından tercüme ve aslından daha güzel bir hale isale edilmiş olan (Zor Nikâh) nam komedi, kumpanyamız hakkında bir cemile-i mahsusa-i mürüvvetkârâne ibraz arzusunda bulunan heveskâran taraflarından ilk defa olarak bu gece sahne-i temaşaya konulacaktır.

Zor Nikâh
Millî komedi 1 perde

İvaz Ağa	Nahit Bey
Müstecap Çelebi	Kâmiyap Bey
Hoca üstadı sani	Ratip Bey
Hakim-i sani	Sadi Bey
Büyük Ağa	Cevat Bey
Küçük Ağa	İffet Bey

Paşalı Hüsrev Bey	Hulûsi Efendi
Birinci Uşak	Hüsnü Bey
İkinci Uşak	Cemal Bey
Ziba hanım	Binemeciyan Hanım

Maestro Kapuçelli idaresinde bulunan 12 kişilik orkestra tarafından bu gece perde aralarında çalınacaktır.

Program

Birinci perde	– Cennetmekân Sultan Abdülaziz Han Hazretlerinin marş-ı âlileri.
İkinci perde	– Hürriyet Marşı
Üçüncü perde	– Osmanpaşa Marşı
Dördüncü perde	– Vatan Marşı
Beşinci perde	– Leblebici Horhor Ağa Marşı
Beşinci perde	– Osmaniye Marşı.

İtimat, Emel, Rikkat - Dram 6 perde

İfade-i mahsusa: Devr-i istibdat asâr-ı tahribin hemen de en ziyade rahnedar eylediği tiyatro piyeslerinin arasında İtimat, Emel, Rikkat nam dram, belki de birinci mazlûm addedilse gerekir. Bu piyes sairleri gibi büsbütün men edilmeyerek, adeta her satırı sansürün makas-ı gadriyle doğrana doğrana seyrinden bir şey anlaşılamayacak bir hale gelmişti. Bu defa Fransızcasından tercüme edildiği gibi noksansız olarak oynanmak üzere yeniden prova edildiğinden adeta yeni bir piyes haline gelmiştir.

Alber	Ressam	Manak Efendi
Pol	Biraderi	Çobanyan "
Ravul	Alber'in şakirdi	Binemeciyan "
Muller	(asıl ismi Jan Balli)	Aleksanyan "
Martelli	(Zengin bir zat)	Hulûsi "
Bir ressam		Dülgeryan "
Bir memur		Papazyan "
Bir müşteri		Tolayan "
Bir diğer memur		Sancakcıyan "
Matild	(Martelli'nin kızı)	Aznif Hanım
Lüsya		Binemeciyan Hanım
Marta		Mari Hanım

31 – YAVUZ SULTAN SELİM

Alfabetik düzene göre en sona gelen, fakat yukarıdaki klişede görüldüğü gibi, satır haline sokulamayacak biçimde bir kompozisyonla sunulmuş olan ilân, bizi bazı açıklamalara zorlamaktadır.

Bu düzene göre ilânı şöyle okumak gerekir:

Kadıköy'de Apollon Tiyatrosu'nda

OSMANLI TİYATROSU[3]

Osmanlı Dram Kumpanyası – Manak Efendi idaresinde

Eylülün 7'nci cumartesi günü gündüz alatura saat 7'de[4] hanımlara mahsus / akşamı saat buçukta erkeklere mahsus

gündüz	gece
yalnız hanımlara mahsus	erkeklere mahsus
kıymettar bir gün	bir levha–i mefharet

YAVUZ SULTAN SELİM

Tarih–i milli–i Osmani'nin en parlak sahifelerini musavver

4 Perde I Tablo

(Kompozisyonun yan taraflarındaki yazılar:)

Sağda: 1) Bütün Osmanlıların alâkadar olduğu mütevalî muzafferiyetler. Fevkalâde lûbiyat.

2) Aslına mutabık olmak üzre yeni dekorlar ve yeni kostümler imal olunduğu gibi sahnedeki muharebeyi bihakkın gösterebilmek için kaffe–i levazımat ikmal olunmuştur. Birinci defa olarak.

Solda: 1) Şecaat ve mehabetle ilâ–ı şan ve şevket eden şayan–ı temaşa bir lûbiyat.

2) Muhteşem dekorlar fevkalâde tezyinat bu piyesin mevzuuna lâyık bir surette temsil için her türlü fedakârlıklar ihtiyar edilmiştir.

(Klişenin altındaki yazılar şöyle sürüp gider:)

İlânın sağ Sütünu:

Sahnelerde henüz emsali görülmemiş hakiki bir piyestir.

Şayan(?) ve satvet–i Osmaniye'nin evc–i balâ–yi kemal olmasına hizmet etmiş ve zor–i bazu–yi besaletle bütün dünyayı titretmiş olan sahib–i seyf–i kemal ve merd–i meydan Yavuz Sultan Selim'in milk ve millet uğrunda ne derecelerde ibraz–ı şecaat ve mehabet ettiğini pek zarifâne bir üslûp ile tasvir eden bu sahne, bu muhteşem piyesin esne–yi temaşasında kulûb–i millette öyle ulvî hisler uyanır ki bu kabil–i izah değildir. Geliniz eslâfımızın şanlarını, muzafferiyetlerini görünüz.

İlânın sol sütunu:

Şimdiye kadar tarih–i milletimizden pek çok sahifeler müteaddit kumpanyalar tarafından vaz–ı sahne edilmişse de Selim–i Salis müstesna olmak üzere Yavuz Sultan Selim kadar muvaffakiyet hasıl olmamıştır. Satvet–i Osmaniyeyi lâyıkıyle bize irae eden bu piyes pek zarifane bir üslûp ile yazılmış ve rejisörümüz Manakyan Efendi gibi sanatın meftunu muhterem bir zata tevdi edilerek pek çok fedakârlıkla (r) neticesinde ramazan–ı şerifte vaki olan arzu ve ısrar üzerine geçen sene altı yedi kerre enzar–ı temaşaya vazedilmiş ve fevkalâde mazhar–ı takdir ve rağbet olmuş olduğundan bu kere ahali–i muhteremesinin talebine rağmen birinci defa olarak mevki–i temaşaya vaz'ını vazife addeyledik.

---

3) Bu ad bir arma içindedir.

4) Gazete ilânlarına göre: Yılı 1328/1331 (= 1913)'tür.

(Bundan sonra rol bölümü gelir. İlânda burası üç sütun olarak basılmıştır. İki sütun rol bölümü, üçüncü ise "Perdelerin suret-i güzerânı" dır. En altta da, ilânın dörtte biri kadarlık bölümde Ermenice, iki sütunluk açıklama ve "tevziat" vardır.)

Tevziat:

(Sağdaki sütun)

Yavuz Sultan Selim	Nurettin (Şefkati) Bey
Şah İsmail	Hakkı Bey
Sultan Bayezid-i Veli	Necip Bey
Müneccim Abdürreşid-i İsfahanı	Aleksan Efendi
Şeyhülislâm Zembilli Ali Efendi	Aptullah Bey
Sinan Paşa	Manak Efendi
Sadrazam Ahmet Paşa	Aptülkadir Bey
Pirî Mehmet Paşa	Necati Bey
Yeniçeri Ağası İskender Paşa	Karakin Efendi
Sekbanbaşı Balyemez Osman	Ali Bey
Haremağası Mercan	Kirkor Efendi

(Orta Sütun)

Bekir	Tolayan Efendi
Veli	Baltazar "
Ömer	Simon "
Demir	Kâmil Bey
Emir Abdülbaki	Nahyebenyan(?) Efendi
Seyyit Cürcanı	Simon Efendi
Ali Ekber	Çobanyan Efendi
Mirza Cafer	Necati Efendi
Yaver Behram	Remzi Bey
Nermin Kalfa	Aznif Hanım
Valde Sultan	Siranuş Hanım
Kevser Kalfa	Vahanoş Hanım
Gülfem Kalfa	Agavni Hanım
Mehveş Kalfa	Nıvart Hanım

(Soldaki sütun)

Perdelerin suret-i güzeranı

Birinci perde: Sarayhların mübahasat ve münakaşatı. Beyazıd-i evvelin erkân ve maiyeti ile istişaresi, taraftarlık. Şehzadenin vürudu. Teklif-i saltanat. Baba ile oğul. İzahat-ı lâzıma. Biy'at merasimi. Kuvvet milletindir. Son vazife-i farzendâne.

İkinci perde: Bu tahta kim lâyıktı. Galeyan. Yeniçerilerin isyanı. Hücuma cüret. Hiddet ve gazab-ı şahane. İstiman.

Üçüncü perde: Vatan için fedakârlık. Mukabeleye ve müdafaaya karar. Hücum-ı kat'î emri. Şah muharebede. Müthiş dakikalar. Kat'-ı ümmit. Firara ısrar. Yine kurtuldu.

Dördüncü Perde: Emel-i Şâhane. İsyan müşevvikleri kimdir? Tahkikat. İtiraf. İdam emri. Sefer tedarikatı. Vükelâyı davet. İstikbal-i Osmanî. Manzume-i garra.

Birinci kat loca 40, ikinci kat 40 ve 30, üçüncü kat 25 ve 20 kuruş. Birinci mevki 10, ikinci mevki yedi buçuk paradi 4 kuruş.

(Ermenice kısım)

PROFESÖR İLE UŞAĞI

(Oyun)

ISMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

(Dünyaca tanınmış psikanalizci Profesör Özcan. Birçok yapıtları, birçok buluşları var. Yaşı altmış. Çok dinç, çok devingen. Ancak, oldukça coşkun, taşkın bir insan. Bu oluşu arada bir dengesizlik kertesine varıyor. Garip denilecek denli orijinal, türü kendine özgü bir insan. Danışma Evi adını taşıyan çalışma yerinde yazı masasına oturmuş çalışıyor. O aralık kapı vuruluyor. İçeriye boylu boslu, kılıksız bir genç adam giriyor. Sıkılgan, çekingen olduğu görülüyor.)

I

PROF. - Ne istiyorsun?

UŞAK - İş arıyorum, lütfen iş verin bana!

PROF. - Ne işi oğlum?

UŞAK - Ne işi olursa olsun.

PROF. - Peki, başka yerde iş bulamadın da mı buraya geldin?

UŞAK - Bulamadım.

PROF. - Neden bulamadın?

UŞAK - Bilmem. İş yok diyorlar.

PROF. - İş yok mu diyorlar? İş vermek istemiyorlar mı?

UŞAK - Bilmiyorum ki.

PROF. - Sen niçin bu denli kılıksız geziyorsun?

UŞAK - Ne yapayım efendim? Elbiselerim eskidi. Yenisini de alamadım.

PROF. - Cıgara içer misin?

UŞAK - İçmem.

PROF. - İçki filân?

UŞAK - Ağzıma komam.

PROF. - E... Kumar da oynamaz mısın?

UŞAK - Kumar nedir bilmem.

PROF. - Sinemaya da gitmez misin?

UŞAK - Gitmek isterim ama... *(Dudağını büker)*

PROF. - Akşamları kaçta yatarsın?

UŞAK - On birde.

PROF. - Kaçta kalkarsın?

UŞAK - Sabahın altısında.

PROF. - Peki, öyleyse ben de seni yanıma alırım. Ne kadar aylık istersin bakayım?

UŞAK - Hiç düşünmedim. Ne verirseniz verin. Para almasam da olur, karnım doysun yeter.

PROF. - Peki, peki! Merak etme, hakkını veririm. Üstün başın da benden. Yemen içmen de öyle. Sen yalnız gelene gidene bakacaksın, o kadar.

UŞAK - Sağolun efendim.

PROF. - Memnun musun bu durumdan?

UŞAK - Çok... Sağolun efendim.

PROF. - Ha!.. Sormayı unuttum. Adın ne senin bakayım?

UŞAK - Osman Demiroğlu.

PROF. - Kaç yaşındasın?

UŞAK - Yirmi beş.

PROF. - İyi, iyi! Çalış bakalım. İçerdeki küçük oda senin. Orada yersin, içersin, yatar kalkarsın. Zili çaldım mı gelirsin. Hasta gelince de bekleme salonuna alırsın. İçerideki çıkınca sırada olanı içeri sokarsın, anladın mı? İşin bu senin.

UŞAK - Anladım efendim.

PROF. - Ha... unuttum sormaya. Okuman yazman var mı senin?

UŞAK - Okur yazarım efendim.

PROF. - Aferin! İlkokula gittin mi bari?

UŞAK - Gittim efendim.

PROF. - Diploma da aldın mı?

UŞAK - Aldım.

PROF. - Çok iyi! Orta okula gidemedin değilmi?

UŞAK - Yo... Ortaokula da gittim.

PROF. - Aferin be! Ey liseye?

UŞAK - Liseyi de bitirdim.

PROF. - Ey, Üniversite?

UŞAK - Üniversitenin felsefe bölümünden diplomalıyım.

PROF. - Maşallah. Sonra ne oldu?

UŞAK - Sonra geçim sıkıntısı başladı.

PROF. - Vah, vah! Üzüldüm çok. Senin gibi bir genç adam, üniversitede yetişsin. Sonra gelsin Profesör Özcan'ın yanında hizmetçilik etsin! Şaşılacak şey doğrusu. Peki ama bu denli okuyup yazdıktan sonra nasıl oluyor da iş bulamıyorsun?

UŞAK - Bunun hiç gizli yanı yok. Benim beceriksizliğim. Kapalı bir yuvanın kapalı olarak büyütülmüş çocuğuyum ben. Sıkılganım. Kimseye sokulamam. Beceriksizim de. Yalnız okurum, düşünürüm o kadar! Benim Üniversite arkadaşlarım büyük işlerin başına geçtiler. Ben pısırıklığımın cezasını çektim. İş bulamadım, süründüm durdum. Aç kaldım.

PROF. - Anlıyorum, anlıyorum. Aç kalmanın nedenini anlıyorum. Elbet aç kalacaksın. Çünkü sen sensin, ondan.

UŞAK - *(Bu sözlerden pek birşey anlamaz)* Anlıyamadım ne dediğinizi?

PROF. - Ben anladım ya, o kadarı yeter!

UŞAK - Sayın Profesör, bana başka bir diyeceğini var mı?

PROF. - *(Coşkulu)* Var, hem de pek çok.

UŞAK - *(Şaşırır)* Ya!..

PROF. - Birincisi. Oğlum, sen artık benim hizmetçim değilsin. Bu danışma evinin müdürüsün.

UŞAK - *(Affallar)* Ah!..

PROF. - Evet öyle. Seninle ilgileneceğim.. Adın neydi senin?

UŞAK - Osman

PROF. - Osman mı?

UŞAK - Evet, Osman!

PROF. - Ya!.. Peki soyadın?

UŞAK - Demiroğlu.

PROF. - Demiroğlu ha? Vay!..

UŞAK - Peki Üstadım, benim görevim ne olacak burada?

PROF. - Senin görevin mi? Göreve başlamadan sana bir iyilik etmek istiyorum.

UŞAK - Sağolun.

PROF. - Sende sağol. Sana iyilik edeceğim diyorum.

UŞAK - Ne gibi efendim?

PROF. - Ne gibi olacak, seni onaracağım.

UŞAK - Onaracak mısınız? Onarmak?

PROF. - Bunda şaşacak bir şey yok. Bak sana anlatayım. Sen toplumbilim, ruhbilim, estetik nedir bilen bir insansın. Hem de toplumsal bir insansın. Öyle değil mi?

UŞAK - Evet, ben de kendimi öyle biliyorum ama..

PROF. - Toplumsal adamsın, toplumsal adam sın ama, aması var: toplumcul (sociable) adam değilsin!

UŞAK - (Düşünmeye başlar) Toplumcul adam değilim öyle mi?

PROF. - Ya... İki gözüm, sen iyi adamsın, doğru. Çalmazsın, çırpmazsın, kimseyi rahatsız etmezsin, aydınsın, düşünürsün. Bütün bunlar toplumsal adamın koşullarıdır. Ancak, sen böyle olduğun için herkes tarafından sevilir, sayılır, anılır mısın bakalım? Sen söyle? Dosdoğru, çalışkan olduğun için herkes seni beğenir mi? Böyle olduğun için her yerde iş bulabilir misin?

UŞAK - *(İçin için)* Ah ne kadar doğru, ne kadar doğru. Ben buyum işte. *(Profesör'e)* Evet, evet, çok doğru. Yerden göğe kadar hakkınız var üstadım. Anlıyorum sizi. Peki ben ne yapmalıyım ki toplumcul bir adam olayım.

PROF. - Sen hiçbir şey yapacak değilsin. İş bana düşüyor. *(Yaklaşır)* Demiroğlu! Seni onaracağım dedim ya, işte ondan sonra kurtulacaksın.

UŞAK - Peki ama nasıl onaracaksınız? Anlayamıyorum ki?

PROF. - Seni toplumcul adam yapacağım. Seni topluluğun beğeneceği, öveceği bir adam oluşuna getireceğim.

UŞAK - Ya... demek ben toplumcul bir adam olabileceğim?

PROF. - Olacaksın, olacaksın. Ben ne söylediğimi biliyorum. Bu benim işim.

UŞAK - *(Biraz düşünür)* Sayın Profesörüm, bir soru sormak istiyorum, sorabilir miyim?

PROF. - Sor, sor bakayım.

UŞAK - Benim onarılacak olan neyim ki?

PROF. - Benim kişilik anlayışıma göre toplumsal adamı toplumcul adam oluşuna getiren şu üç özelliktir: Birincisi kılık, ikincisi cerbeze, üçüncüsü uysallıktır. Yalnız bu üç özelliği yanlış anlamamalı. Kılık, ancak züppelik değil. Cerbeze, ancak şarlatanlık değil. Uysallık, ancak dalkavukluk değil. Toplumsal adam toplumcul adam olurken soysuzlaşacak değil. İyice anladın ya?

UŞAK - Anladım efendim. Demek bunlar olunca ben toplumcul adam olacağım öyle mi?

PROF. - Evet, olacaksın.

UŞAK - Pek güzel söylüyorsunuz ama bu üç şeyi değişen her insan toplumcul adam olabilir mi?

PROF. - Olabilir mi, olamaz mı? Olabilir. Eğer benim üç kuralımı benim gibi dosdoğru olarak anladıysa...

UŞAK - (*Durur, Profesör'ün gözlerinin içine bakar. Sözlerinin açıklamasını istediğini belli eder...*)

PROF. - Dediklerimi dosdoğru anladın mı?

UŞAK - Anladım, anladım. (*Coşkun*) Kurtarın beni üstadım, kurtarın. Yeter artık, çok çektim. Yeter artık.

PROF. - Kalk öyleyse, kılık ilkesi ile işe başlayalım. Seninle Ulus'ta bizim terzi Hasan Çolakoğlu'na gidelim. O sana şık bir elbise yapsın. Artist adamdır o. Benim ne demek istediğimi anlar. Seni istediğim gibi donatmasını bilir. Kalk haydi! (*Odadan çıkarlar*)

II

PROF. - (*Zili çalar, uşak gelir*) Vallahi oğlum, senin durumun beni şaşırttı. Ayol ben ne bileyim senin üniversiteden diplomalı olduğunu? Hem sevindim hem de üzüldüm. Peki, Felsefe Fakültesinde en çok ilgi duyduğun hangi bölümdü bakayım?

UŞAK - Toplumbilim.

PROF. - Ya!.. Neden bu ilgi sende var?

UŞAK - Ben de bilmiyorum neden? Öğrendikçe ilgim artıyordu toplumbilime.

PROF. - Hangi kitapları okuyarak öğrendin bakayım?

UŞAK - Kitap okuyarak değil, toplumları inceleyerek. İnsanların toplumsal varlıkları üzerinde düşünerek..

PROF. - Ya!.. Hiç toplumbilim kitabı okumadın mı?

UŞAK - Okudum, okudum ama gazete okur gibi değil! Yazarlarını anlamaya çalışarak, yazdıklarından önce kuşku duyarak, sonra gerçeklerle karşılaştırarak. Rahmetli profesörümüz bize öyle demişti, kitapları okumayın, didikleyin demişti. Günün birinde de en son okuyacağınız kitap doğanın kendisi olacaktır, asıl onu okumaya çalışın demişti.

PROF. - Çok doğru söylemiş. Kimdi sizin profesörünüz?

UŞAK - Deli İhsan derler ateşli bir adamdı. Bir taşıt kazasında öldü gitti zavallı.

PROF. - Tanımaz mıyım ben İhsancığımı? Üniversitede iken o benim öğrencimdi. Tanrının kulu idi o. Allah rahmet eylesin, nur içinde yatsın. Peki, okumanızı istediği kitaplar hangileriydi?

UŞAK - Efendim okumamızı istediği kitaplar hep yöntemle ilgiliydi.

PROF. - Ne kadar doğru! Peki, derslerini nasıl verirdi?

UŞAK - Onun ders verdiğini hiç bilmem. Yalnız türlü konular üzerinde bizimle tartışırdı. Birde anlamadığınız noktaları sormakla kalmayın, karşı da durun, çekinmeyin, benimle tartışın derdi.

PROF. - Ah yavrum, adama bak sen!

UŞAK - Hiç unutmam, birgün derste Gökalp'ın "fert yok, cemiyet var" düşüncesini ele almıştık. Üzerinde tartışıyorduk. İçimizden biri "cemiyet yok, fert var" dedi. Sonra da ağır bir davranışla pencereye yaklaşıp "gelin hocam bakın bakalım, gerçek dünyada fertlerden başka ne var" dedi. Arkadaşımızın bu sözleri üzerine hepimiz gülmeye başladık. Hocamız ise ağır başlılıkla arkadaşımıza şöyle dedi. Işığı görüyoruz, ışık var diyoruz, ısıyı görmüyoruz, duyuyoruz, ona da var diyoruz. Ana baba sevgisini görmüyoruz ama yaşıyoruz, ona da var diyoruz. Toplum için de öyle değil mi? İnsanın gövdesi tektir. Ruhu da öyle ama insanlar yalnız başlarına yaşayabiliyorlar mı?

PROF. - Ne güzel, ne güzel! demek sizler hep böyle yetiştirildiniz? Ezbercilik nedir bilmediniz. Ne mutlu sizlere!

UŞAK - Aman efendim, şimdi birden bire hatırıma geldi, bizim sınıfta çok garip bir olay daha olmuştu. İzin verirseniz onu da anlatayım size.

PROF. - Söyle, söyle, merak ettim.

UŞAK - Efendim, artık ders yılı sonuna yaklaşıyorduk. Hocamız toplumbilim derslerinden yararlanıp yararlanmadığımızı soracak oldu. Arka sıralardan bir arkadaşımız yüksek sesle şu sözleri söyleyiverdi: Efendim, ben size açıkça söyleyeyim mi, şimdiye değin sizin derslerinizden hiç yararlanama-

dım. Bu dersin insanlar için yararlı olduğuna da inanmıyorum. Arkadaşları bir kaygıdır aldı. Herkesin gözü hocaya çevrildi. Rahmetli hocam hiç kızmadı. Ağır ağır şu sözleri söyledi. Sizi kutlarım. Bir dersin öğretmenine bu dersten yararlanmadığını söylemek bir yürek işidir. Olabilir, dilerim yakın bir gelecekte milyonlarca bilim adamının gerçekliğine inandığı bu bilime siz de inanasınız. Yalnız merak ettiğim bir nokta var. O da şu. Bu kaçınma, bu yadırgama size nereden geliyor? Belki siz toplum bilimdersleri almadan önce yazılışı, basılışı, yazarının adı, onu okuduğunuz günlerdeki can sıkıcı koşullar, sizde, toplumbilimin adına, konusuna daha sonra da dersine karşı bir tepki yarattı. İşte ben aydın bir genç için yerinde bulmadığım direnmeyi ancak böyle nedenleyebiliyorum. Rahmetli hocam bunları söyledikten sonra sustu. Bütün sınıf da susuyordu. Zil çaldı, sınıftan çıktık, söylenen arkadaşımız bir daha söylenmedi. Ben kendisini uzaktan kolluyordum. Birkaç gün sonra toplumbilim kitapları üzerine kapandığını görmüştüm. Hiç unutmam bu olayı...

PROF. - Rahmetli hocanız iyi bir öğrencim idi. Ülkücü bir öğretmen olarak da çalışmış. Şimdi oğlum ben seni düşünüyorum. Önce sana bir iki soru soracağım. Sakın seni sınavdan geçiriyorum sanma. Benim de kendime göre bir düşüncem var. Elde etmek istediğim bazı bilgiler var da onun için sana önce şu soruyu soruyorum.

UŞAK - Buyurun sorun efendim.

PROF. - Oğlum, gazetelerde, kitaplarda hep okuruz, kara yolları, deniz yolları, demiryolları, hava yolları diye. Şimdi soruyorum sana, yol denilen gerçek nasıl bir gerçektir? Toplumsal bir gerçek midir yoksa değil midir?

UŞAK - Toplumsal bir gerçektir.

PROF. - Güzel! Toplumsal gerçektir ama toplumsal gerçeklerin hangi soyundandır? Yollar, toplumbilimin hangi bölümüne girer?

UŞAK - Teknik toplumbilime girer.

PROF. - Bravo! Bravo! Bak hele! Fransız toplumbilimcilerinin yaptığı bir yanlışlığı sen düzelttin, aferin sana!

UŞAK - Onlar ne demişler efendim?

PROF. - Ne diyecekler? Koskoca Üniversite profesörü yolları ekonomik olgu olarak anlamış! Yanlış, yüzbin kere yanlış!

UŞAK - Tuhaf! Oysaki yol, üzerinde yürümek, kaymak ya da uçmak için kullanılan bir araçtan başka nedir ki?

PROF. - Tamam! Şimdi oğlum sen bu derin anlayışınla üniversite profesörü de olursun, bilim yapıtları da yazarsın ama olmak istermisin istemez misin?

UŞAK - (*Birden*) Yok, asla! Ben bu gibi işlerle uğraşmak istemem.

PROF. - Peki ne olmak istiyorsun onu söyle bana.

UŞAK - Canlı hareketli işlerin başına geçmek, durmayıp çalışmak, dünya çapında bir iş adamı olmak, dünya çapında ün kazanmak isterim. Çocukluğumdan beri bunları isterim ama yapamam.

PROF. - Peki bu isteğin içten geldiğine, senin olduğuna da inanıyor musun?

UŞAK - İnanıyorum, inanıyorum elbet.

PROF. - Güzel! Dilerim isteğine kavuşursun oğlum.

UŞAK - Eh, bakalım ne olacağım?

PROF. - Ama benim sana söyleyeceklerim var. Eğer onlara inanırsan kurtulursun, istediğin gibi bir adam olursun.

UŞAK - Söyleyin, söyleyin de ben de kurtulayım.

PROF. - Bak oğlum dinle. Ben bir süre önce Ankara'da Bahçelievler'de oturdum. Bahçelievler'in en güzel yerinde idik. Arkamızda güzel görünüşlü sırtlar vardı. Benim öteden beri bahçe işlerine ilgim vardır. Çiçek, sebze yetiştirmesini severim, çok iyi de bilirim. Hatta yapay dölleme yoluyla yepyeni karanfil, krizantem soyları da yetiştirmiştim. Bahçeye bir kümes yapmak istiyordum. Üç nedenden ötürü –hem yumurtası için, hem de taze tavuk gübresinin şerbeti ile çiçekleri sulamak için. Bir de horoz sesini duymak için. Kümesi yapmak için ise taş ister, tuğla ister, üstünün damını yapmak için de kalıp taktası ister, demir ister, ister oğlu ister! Bütün bunları almak için para ister. O aralık para sıkıntısı çekiyorduk. Düşündüm ne yapabilirim diye Evin arkasındaki sırtı dolaştım. Bir de ne göreyim Bahçeliev-

ler yapılırken kullanılan gereçlerin artanlarını, taşları, tuğlaları bu sırtlara atı atı vermişler. Bunların en uygun olanlarını bir işçiye toplatıp bahçeye yığdırdım. Taşlarla temeli, tuğlalarla da duvarları ördüm. Elbette çimento harç kullanarak. Komşumuz olan inşaat mühendisine sordum, damın betonu için demir çubuklar yerine ambalaj çemberlerini kullanabilir miyim, dedim. Hay hay, kullanabilirsin dedi. İki şeye dikkat etmemi söyledi. Çemberleri elden geldiği kadar gergin olarak koyacaksın, bir de çemberlerin dikine betonun altına yakın konmasına dikkat edeceksin dedi. Pek ucuz olarak, kullanılmış ambalaj çemberleri aldım, hazırladım. Beton kalıbını, kümesin üzerinde yapacağıma, pek az tahta ile pek az harcama ile başka türlü yapmayı düşündüm. 75 santim eninde, bir buçuk metre uzunluğunda on on beş santim yükseklikte çerçeveler yapıp bunları yere, kuru toprağın üzerine dikine yerleştirdim. Çemberleri toprağın üzerine gergince yerleştirdikten sonra bunların üzerine beton harcını döktüm. Böylelikle dört beş tane beton kapak elde ettim. Bunlar kuruyunca yakında yapılmakta olan bir evin işçisinden dört kişiyi işsiz zamanlarında çağırıp bu kapakları kümesin üzerine koydurdum. İnşaat mühendisi bana betonları günde bir kaç kez sulamamı söylemişti. Bir de kümese yağmur suyu sızmasın diye betonun üzerine zift sürmemi söylemişti. Ayrıca da beton bir binanın istenen biçimde donması için günlerce su içinde kalması gerekir. Bu yapılmadığı içindir ki sık sık sulamak gerekiyor demişti. Ben de buna inandığım için kapakları elim değdikçe sık sık sulamıştım. Sulama işi sona erdikten sonra çok yağmur yağdı, içeri bir damla su sızmadı. İnşaat mühendisi olanı biteni gördü. Aşkolsun, çok iyi oldu dedi. Bu denli bilgi sahibi olan, Amerika'da da staj yapmış olan bu inşaat mühendisi bahçesine bir kümes yaptı, yamrı yumru oldu, kümese benzemedi.

(*Profesör başını önüne eğer bir süre düşünür. Sonra yavaş yavaş*)

PROF. - Ben sana bu kümes hikâyesini neden anlattım biliyor musun? Laf olsun diye değil.

UŞAK - Sezer gibi oldum niçin anlattığınızı.

PROF. - Söyle bakayım, niçin?

UŞAK - Efendim, gerçek şu: Mühendislik öğreniyoruz. Kalıp, demir çubuk, beton dökümü, bunların ölçüsünü biliyoruz ama kolayca, ucuzca kümes yapmasını bilmiyoruz!

PROF. - Tamam, çok iyi anlamışsın. Kuramsal bilgi ister, onsuz hele büyük işler hiç yapılamaz. Ancak kuramsal bilgi herşey değildir. Kuramsal bilgi gerçek yaşamanın, gerçek çalışmanın, gerçek randımanın tümü değildir. Gelgelelim sana, senin istediğin gibi bir adam olabilmen için bu üniversitede doğru, iyi, sağlam olarak öğrendiklerinden de başka bilgiler, yaşama bilgileri de elde etmek gerekiyor. Oysa sende olmayanlar da işte bunlar!

UŞAK - Anlıyorum sizi, çok haklısınız üstadım.

PROF. - Ne diyecektim sana? Eğer bu yalın bilgi ile her şeyi öğrenmek insanın elinde olsaydı her yemek kitabı okuyanın aşçı, her estetin artist, her sahneye koyucunun da oyuncu olması gerekirdi. Bunlar birbirine yararlı bilgiler olmakla birlikte ayrı soydan şeylerdir. Onun için her birini ayrıca yerinde öğrenmek, yerinde kullanmak gerektir. Senin amacına erişmen için de üniversite bilgisi dışında birtakım bilgiler elde etmen gerekiyor. Anlıyorsun beni değil mi?

UŞAK - Nasıl anlamam sizi üstadım! Çok iyi anlıyorum. O denli açık, o denli kesin konuşuyorsunuz ki anlamamak elde değil. Hele o güçlü hayat, oluş, gerçek sezginiz yok mu, hayranım ben ona. Bu kümes olayı hiç aklımdan çıkmayacak.

PROF. - Çok sevindim, var ol.

UŞAK - Efendim siz hiç merak etmeyin. Bana hayatta gerçeklerle kaynaşmanın, anlaşmanın yalnız yolunu gösterin yeter. Gerisini ben beceririm.

PROF. - Oğlum, sen kafası çok iyi işleyen bir insansın. Kendisi gibi bir insanı öldüren insana katil derler. Katil deyince de acımak nedir bilmeyen, katı yürekli bir insan, bir canavar düşünürler, öyle değil mi? Oysa katiller de bizim gibi insandırlar. Onlar da adam öldürmeden önce adam öldürmeyen insanlar gibiydiler. Adam öldürmeden önce

sinek öldürmeye bile elleri varmıyordu. Ne oldu da günün birinde kendileri gibi canlı olan bir insanı öldürüverdiler? İnsanı bu işe zorlayan nedir? Bilim adamları katili, caniyi aydınlatmak için türlü varsayımlar ileri sürmüşlerdir. Ancak yine de karanlığı deşememişlerdir. Yavrum, gerçekleri kavramak için onları okumak, nedenlerini bilmek yetmez. Onların içine girmek de ister. Benim istediğim de bu işte. Madem ki iş adamı olmak istiyorsun, bugüne değin üniversitede edindiğin bilgi yetmez. Doğrudan doğruya gerçeklerle kucaklaşmak, onlarla kaynaşmak da ister. Artık işe başlayalım. Kalk bakalım ayağa!

(*Profesör Uşak'ın yeni kılığını inceliyor, eliyle elbisesinin orasını burasını yokluyor, durumdan dolayı duyduğu sevincini yüz kımıltıları ile gösteriyor*)

PROF. - Oldu, oldu. Pek güzel oldu. İyi!.. Çolakoğlu az konuşur ama insana giysiyi yakıştırmasını bilir. Terzi yaratılmış insandır o!...

UŞAK - Üstadım, ben ömrümde bu denli güzel bir giysi giymedim, sağolun.

PROF. - Güzel, güzel! Boyunbağını sen seçtin değil mi? O gün ben bulunamadımdı.

UŞAK - Beğendiniz mi boyun bağımı?

PROF. - Çok beğendim ama bu giysiye yakışmıyor.

UŞAK - Neden efendim?

PROF. - Bu boyunbağı giysinin renginde de onun için.

UŞAK - Ben de onun için seçmiştim bu boyunbağını.

PROF. - Seçtin ama yakıştıramadın! Giysinin yanında bu boyunbağı hiçbir değer taşımıyor. Değiştir, başka al.

UŞAK - Kırmızı renkte bir boyunbağı takayım mı?

PROF. - Olmaz, kızdırırsın herkesi. Mavi soyundan bir boyunbağı al ki kendi başına buyruk olsun hem de kızdırmasın.

UŞAK - Peki efendim.

PROF. - Çoraplarına bakayım.

UŞAK - (*Pantolonunu yukarı çeker*) Bakın.

PROF. - O!.. Alkışa değer doğrusu.

UŞAK - Beğendiniz demek?

PROF. - Beğendim, beğenilmez olur mu böyle bir çorap, bir bezeme ustalığı!

UŞAK - Giysime iyi gidiyor değil mi?

PROF. - Yo!.. Hiç de öyle değil ayrıca giysi ile ayakkabıları birbirine karıştırıyor. Bakınca göz şaşırıyor. Pantolon mu uzuyor yoksa ayakkabı mı yükseliyor diye insan şaşırıyor!

UŞAK - Tuhaf! Çorabın da bir estetiği var demek?

PROF. - Var ya, kaplumbağanın estetiği olur da çorabın olmaz mı ayol?

UŞAK - Ne yapacağız şimdi, üstadım?

PROF. - Ne yapacaksın, çıkar o çorapları! Ben sana bir çift çorap vereceğim, onları geçir ayağına.

(*Profesör gider, bir çift beyaz çorap getirir.*)

PROF. - Giy bunları bakayım!

(*Uşak çorapları giymeye başlar.*)

PROF. - Sen bir şey anladın mı bu işten? Niçin bu çorapları giydiriyorum sana, biliyor musun?

UŞAK - Vallahi bilmiyorum! Anlamadım ki..

PROF. - Ayol bir estetikçi olarak düşün bakalım, giyim bakımından insan gövdesinde kaç birlik var? İşte insanın başı, ilk birim; giysi ikinci birim, ayakkapları ile de etti mi üçüncü birim? İnsana baktığımız zaman başını ayrı, gövdesini ayrı, ayaklarını ayrı görüyoruz, değil mi? Bu her zaman, her yerde böyledir. Bu üç birimi ayrı ayrı yaşatmak sonra da birleştirmek gerektir. Oysa sen gri giysin ile siyah renkli ayakkabın arasına alacalı bulacalı çoraplar giyerek iki ayrı şeyi birbirine karıştırmış oluyorsun. Şimdi de bir de şu beyaz çorapları giydikten sonra ayaklarına bak bakalım, estetik değer nasıl kendini gösteriyor.

UŞAK - (*Üzgün*) Ah efendim, bunlar benim usumun ermediği şeyler!

PROF. - Demiroğlu, yavrum, sende eksik olan da bu gibi bilgiler değil mi? Sende sanatça yapı, sanatça duygu var ama geliştirmemişler. Genç yaşında katılmış kalmışsın.

UŞAK - Nerden belli, üstadım?

PROF. - A oğlum, kedi miyavlamaları gibi Amerikan dans havalarını radyodan dinlemek varken insan kalkıpta Bach'ın plağını gramofona koyar mı? Demek ki sende bir yaradılış var. Ama, ne var ki ruhun ekilmemiş tarla gibi kalmış, yabani otlarla örtülmüş.

UŞAK - (*Üzgün*) Ama üstadım, ben orta okulda iken resimden, müzikten, edebiyattan hep kırık not alırdım.

PROF. - İyi ya işte! Bu neyi gösterir? Sanata olan vergini! Sen bilmiyor musun oğlum, zamanında Londralı bir İngiliz profesörünün adam olmaz dediği insan yıllarca sonra General Mon Gomery olmuştur! Ben de felsefeden üç almıştım. Az kalsın dönüyordum. Şaşacak ne var? Bu yeryüzünde bir türlü okul vardır. Sınava hazırlayan okul! Hayata hazırlayan okul daha anasının karnındadır, daha doğmamıştır. Tanrı korusun düşebilir de! Sende eksik olan estetik duygusu değil, estetik yapı, işte o kadar!

UŞAK - Demek ben artık şıklaştım, toplumcul adam oldum, değil mi?

PROF. - Dur!.. Acele etme!.. Daha çekeceğin var, toplumcul olmayı o denli kolay bir iş mi sanıyorsun? Bana bak, sen yürümek nedir biliyor musun?

UŞAK - Nasıl bilmem? Herkes gibi ben de yürüyorum işte.

PROF. - Dikkat et, ben sana herkes gibi yürümesini biliyor musun demedim. Yürümek nedir biliyor musun dedim. Yürü bakayım! Haydi yürü de görelim.

(*Uşak sahnenin bir başından öbür başına başını sallaya sallaya yürür.*)

PROF. - Oh! Ne güzel, ne güzel! Tam Sallabaş Hamdi'nin yürüyüşü!

UŞAK - Sallabaş Hamdi mi?

PROF. - Öyle ya... Durmayıp başını sallıyorsun! Kendini topluma sevdirmek isteyen adam böyle başını sallaya sallaya yürümez.

UŞAK - Nasıl yürüyeyim, siz söyleyin?

PROF. - Başını sallama bir, kamburunu çıkarma iki.

UŞAK - Peki (*Dimdik yürümeye başlar*). Oldu mu?

PROF. - Olmadı, şimdi de kazık gibi yürüyorsun! Ben sana kazık gibi yürü demedim. Dik yürü, o kadar!

UŞAK - Peki, peki, üzülmeyin siz (*yürümeye başlar*).

PROF. - Tamam, ancak bu yürüyüş biraz sert. Bu yürüyüş alçakgönüllülerden çok burnu büyükleri düşündürüyor. Sen bu yürümeni daha sevimli yapamaz mısın?

UŞAK - Evet, şöyle (*yürümeye başlar*).

PROF. - Yaşa, yaşa! Oldu işte, oldu. Toplumcul adam böyle yürür işte! Tamam!.. Şimdi bir de oturma denemesi yapalım. Otur bakalım şu sandalyeye.

(*Uşak olduğu gibi sandalyenin üzerine çöker*)

PROF. - Olmadı, ben sana çök demedim, otur dedim, a oğlum.

UŞAK - (*gelişi güzel toplanır*) Böyle mi?

PROF. - Kamburunu düzelt, dik otur, arkanı daya, ayaklarını da topla (*yapar*). Tamam, tamam! Boynunu bükme öksüzler gibi, başını öne doğru eğ. Hah, tamam! Eh, şimdi söyleyeceğimi de yaparsan on numarayı alırsın. Hafifçe gülümseyeceksin. Dudaklarını yummayacaksın, dişlerini göstermeyeceksin. Öyle bir gülümseme ki seninle konuşanlar senin inceliğine inanacaklar da hep seninle konuşmak isteyecekler. Anladın değil mi? Gülümse bakalım şimdi (*gülümser*). Yaşa Demiroğlu, bin yaşa! On numara, on numara! Sende bu yürüyüş, bu duruş, bu gülümseyiş varken korkma, toplumcul adamın kendisi oldun gitti.

UŞAK - Sayın profesör. Sizin hakkınızı nasıl öderim ben? Beni dirilttiniz. Sağ olun, var olun, büyük bilgin.

PROF. - (*Düşünmeye başlar*) Dur oğlum, ne diyecektim sana? Yürüme üzerinde durduk ya!

UŞAK - Evet...

PROF. - Ey, işte orada bir şeyi eksik bıraktık.

UŞAK - Nedir o efendim?

PROF. - Ne olacak oğlum, çanta, evrak çantası.

UŞAK - Çanta ne olacak sayın profesör?

PROF. - Ne olacak, onu koluna alacaksın, sol koluna. Onunla yürüyeceksin. Çantasız olmaz, elin boş yürümemelisin, iki eli boş gitmek çok güçtür. Elini atamazsın, cebine de sokamazsın, yürüdükçe de sallardın. Bu da kimsenin hoşuna gitmez, onun için kolunda hep çanta taşıyacaksın. Çanta nedir bilir misin?

UŞAK - Bilirim, meşinden yapılmış, kâğıt kitap koymaya yarayan bir kap.

PROF. - Onu sormuyorum ben sana! Sokakta yürüyen adamın kolundaki çanta nedir? Neyin simgesidir bilir misin, diyorum.

UŞAK - (*Şaşkın*) Evet... Bilmiyorum.

PROF. - Böyle bir çanta iş adamının iş kâğıtlarını taşıyan depodur. Dikkatin, hesabın, doğruluğun bir simgesidir. Anladın mı şimdi?

UŞAK - Anladım, şimdi anladım.

PROF. - Öyleyse hemen denemesini yapalım. Git içerden benim çantamı getir.

(*Uşak çıkar gider, birız sonra çanta elinde gelir*)

PROF. - Şimdi çantayı al bakayım koluna.

(*Demiroğlu çantayı koluna alır*)

PROF. - Tamam, oldu. Yürü bakayım.

(*Yürür*)

PROF. - Dur! Oğlum sen çantayı sevmez gibi tutuyorsun, kucağında çocuğunu taşıyan bir insan gibi tut ki onu benimsediğini anlasınlar.

UŞAK - Peki efendim, işte!

PROF. - Oldu, oldu. Pek güzel oldu. Yürü!

(*Uşak yürür*)

PROF. - Tamam. Tamam! Yok, herşey değil yalnız kılık tamam. Dahası var Demiroğlu! Sen ana dilini bilir misin?

UŞAK - Herkes gibi ben de bilirim efendim.

PROF. - Herkes ana dilini bilmez. Hele aydınların çoğu ana dilini bilmez.

UŞAK - Peki, bu aydınlar nece konuşurlar?

PROF. - Nece konuşacaklar, ana dili gibi bir dil konuşurlar. Ana dilinin kendisini değil.

UŞAK - Evet, anlıyorum. Anlamadığım şey, aydınların dili neden böyle oluyor, onu anlayamıyorum.

PROF. - Bak neden. Aydınlar yabancı dil öğrenirler. Yabancı dillerin etkisi altında kalırlar, sonra da ana dilini küçük görmeğe başlarlar, sözlerinin arasında yabancı sözcükler kullanmaktan da çekinmezler.

UŞAK - Üstadım, ben bu türlü insanlardan hiç hoşlanmam. Ana dilimi de çok severim.

PROF. - Aferin, aferin, ama ana dilinin ne olduğunu biliyor musun?

UŞAK - Biliyorum sanıyorum.

PROF. - Peki, demek ki biliyosun, kalk da şurda konuş bakalım.

UŞAK - Peki yapayım.

PROF. - Haydi başla söze.

(*Uşak ayağa kalkar, ilerler. Durur. Birkaç kez öksürür. Sonra söze b.şlar*)

UŞAK - Sayın dinleyicilerim! Bu akşam size bilimsel bir konu üzerine bir konuşma yapmak istedimse de sizleri yormak için bu isteğimden vazgeçtiğimi bildirerek beni bağışlamanızı diler, hepinize sevgilerimi, en derin saygılarımı sunarım.

(*Döner eski yerine gelir*)

UŞAK – Nasıl beğendiniz mi? Bir tek yabancı sözcük kullanmadım.

PROF. - Evet, kullanmadın, doğru. Senin ana dil dediğin sözcükler hep öz türkçe olan dil demek öyleyse.

UŞAK - Evet, ben ana dilini böyle anlıyorum. Yanlış mı?

PROF. - Yanlış ya, sözcüklerin çoğu yabancı olup ta tümü yine ana dili olan başeserler de vardır.

UŞAK - Ne gibi?

PROF. - Süleyman Çelebi'nin Mevlit'i gibi. Sonra bütün sözcükleri öz Türkçe olup ta yine ana dili olmayan söz örgüleri de vardır.

UŞAK - Ne gibi?

PROF. - Demin konuştuğun dil gibi!

UŞAK - Peki o dil öz Türkçe değil miydi?

PROF. - Yalnız sözcükleri öz Türkçe idi. Türkçede bu denli uzun, bu denli yapışık söz olur mu?

UŞAK - Peki, nasıl söylemeli?

PROF. - Kısa kısa, kolay dinlenir, kolay anlaşılır, kolay anımsanır bir oluşta.

UŞAK - Sizin istediğiniz gibi konuşayım mı?

PROF. - Beni sevindirmek istiyorsan konuş haydi!

UŞAK - (*Kalkar, seyircilere doğru ilerler*) Sayın dinleyicilerim. Bu akşam sizlere bilimsel bir konu üzerinde bir konuşma yapmak istemiştim. Ancak, sizleri yormamak için bu isteğimden vazgeçtim. Bunu sizlere bildiriyorum. Beni bağışlamanızı dilerim. Hepinize sevgilerimi, en derin saygılarımı sunarım.

PROF. - Bak bir tek cümle iken oldu beş cümle! Ama Türkçe oldu. Uzun cümlelerden kaçınacaksın, konuşurken de yazarken de hiçbir zararları olmasa bile yorucudurlar. Yavrum, sana anlatmak istediğim bu idi işte. Herkese kendini sevdirmek istersen ana dili ile konuşmalısın. Tıpkı halk gibi dinden imandan söz açarken de öyle. Fenerbahçe –Galatasaray maçını anlatırken de öyle. Hep Türkçe, hep halk dili ile. Ama diyeceksin ki, ben bilim üzerine konuşacağım. Konuş! İstediğin bilim terimlerini kullan. Ancak konuştuğun dilin sözdizimi, tadı Türkçe olsun. Ne Arapça kırması, ne Fransızca kırması, ne de Amerikanca kırması! (*Ortalığı bir sessizlik kaplar. Demiroğlu tam inanmış insan durumundadır*).

III

PROF. - Şimdi konumuzun en güç yerine geldik: Uysallık! Ancak dalkavukluk değil, Demiroğlu, bak, hem uysal olacaksın hem de dalkavuk olmayacaksın. Ne dersin sen bu işe?

UŞAK - Anlıyorum üstadım. Zekâ işi bu!

PROF. - Hah, tamâm! Zekâ işidir bu, ya! Başımdan geçen bir olayı anlatayım da şaş kal. Günün birinde adamın biriyle konuşuyordum. Efendim, ben sizi çok eskiden tanırım, bir konuşmanızda sanatın amacı doğaya gitmektir demiştiniz dedi. Bu sözü duyunca şaşakalmıştım. Kendisine şunu demiştim, aman oğlum, nasıl olur, ben böyle bir şey demedim. Demem de. Sanatın amacı doğaya gitmek değil, doğayı insanlaştırmaktır. Böyle demiş olabilirim. Hem bu düşüncenin de iyesi ben değilim, Jean Marie Guyau'nun düşüncesidir. Benim düşüncem şudur: Sanatın amacı hem doğaya gitmek hem de gitmemektir. Siz başka birinin düşüncesini benim sanıyorsunuz. Ben doğru söylüyordum. Adam ise bu doğrudan hiç hoşlanmıyordu. Kalktı gitti. Bir daha da görünmedi. Doğruluk iyi şey ama doğruyu doğru olarak anlayan olursa, sen ne diyorsun Demiroğlu?

UŞAK - Efendim, ben hep işin tekniğinin nasıl olacağını düşünüyorum. Karşımızdakine nasıl davranmalıyız ki onu incitmiş olmayalım? Bu işin tekniği nedir?

PROF. - Tamam işte! Konunun en can alıcı noktasına geldik. Sen orasını düşünme oğlum, benim bir yöntemim var.

UŞAK - O yöntem nedir efendim?

PROF. - Olta yöntemi!

UŞAK - Olta yöntemi mi?

PROF. - Olta yöntemi, evet.

UŞAK - Balık tutmak için kullanılan olta değil mi?

PROF. - Evet, ta kendisi!

UŞAK - İlgilendim doğrusu, nasıl yöntem bu böyle?

PROF. - Bak anlatayım sana. Ben tanımadığım bir adamla gelişigüzel konuşmam. Önce onu iyice yoklarım. Bakarım, konuya karşı yakın, uzak bir ilgisi var mı, yok mu? Bunu anlamak için de oltayı denize atar gibi sözü ortaya atarım. Ama kendi düşüncemi önceden belli etmem. Bakarım, baş vuruyor mu, vurmuyor mu? Baş vurdu mu yakalarım, baş vurmadı mı hiç üstüne düşmem. O da savuşup gider. Nasıl, benim bu yöntemimi beğendin mi?

UŞAK - Çok güzel üstadım, çok güzel! Ekmeden önce tarlayı yoklamak istiyorsunuz, ne güzel!

PROF. - Peki ama oğlum dünyada usludan çok deli var, sağlamdan çok çürük var, geldi adam sana, hiçbir sanat değeri taşımayan tablosunu gösterdi. Siz sanatçısınız, sanat yapıtından anlarsınız, bayağı merak ediyorum, benim bu tablom için ne diyeceksiniz bakalım dedi. Üstelik şunları da söyledi: Çekinmeyin, düşündüğünüzü açıkça söyleyin, dedi. Şimdi böyle bir durumda ne yaparsın söyle bana bakayım?

UŞAK - Ne diyebilirim üstadım? Çok güzel desem yalan söylemiş olurum, çok kötü desem hiç olmaz. Adamcağız da düşündüğünüzü açıkça söyleyin diyor. Bu durumda ben de söyleyeceğimi söylerim, başarılı bir yapıt değil derim.

PROF. - Olmadı, kırarsın adamı!

UŞAK - Peki ama ne diyeyim? Boş yere öveyim mi yapıtını?

PROF. - Yalan söyle demiyorum, doğru söyle de demiyorum, adamcağızı kırmamak için elinden geleni yap diyorum.

UŞAK - Ne gibi? Ne yapayım?

PROF. - Ben yapıtınızı ilginç buluyorum da. İlginç ama ne bakımdan? Hem o tabloyu yapıt diye getiren adamın bu sözcüğün kaypaklığını sezecek gücü yoktur. Kırılmaz. Doğru olacaksın ama minare gibi değil!

UŞAK - Demek siz doğruyu olduğu gibi söylemeyi doğru bulmuyorsunuz?

PROF. - Oğlum adamoğlu eleştiriden hoşlanmaz. Yalnız beğenilmekten, övülmekten hoşlanır. Onun için toplumcul adamın ilk koşullarından biri de bu uysallıktır. Umar bir yolu yok, uysal olacaksın. Toplumsal olursun ama toplumcul olamazsan yalnız kalırsın, tek başına kalırsın, sonradan unutulup gidersin.

UŞAK - Vallahi üstadım, sizin bu görüşleriniz beni şaşırtıyor. Bu gerçekleri nasıl görebiliyorsunuz? Şaşıyorum ben size?

PROF. - Çok kolay. Ben okur değilim düşünürüm. Şimdiye değin biz sana toplumcul

MEKTUBUNA KARŞILIKTIR

"Yarim Istanbulu mesken mi tuttun,"
"Gördün güzelleri bizi unuttun..."
diyorsun. Yanılıyorsun.

Elimde olsa,
sana,
Istanbulu yollarım...
Bütün Boğaziçini,
Adaları,
Çamlıcaları...
Yosun kokularını
martı çığlıklarıyla.
Akşamlarını – eğlence alkol –
fırtınasıyla...
Sabahlarını – sokak, geçit, yol –
çarşı pazar macerasıyla
gördüğüm Istanbulu.

Bil diye soyumuzun
katılaşmış varlığını,
bir tarih ortasında,
yıkıntılar yığını,
son zaferin düşmandan kurtardığını,
otağını cihangir sultanların
Sinanın anıtlarla donattığını...
.....babalarına çekmeyen oğulların
unutkanlıklarını,
haremliklerini,

---

adam olmanın tekniğini öğrettik. Şimdi kala kala iş adamı kişiliği edinmenin yolunu göstermek kaldı. Bunu da öğreteceğim sana. Öğretmezsem olmaz. Onsuz da sevimli adam olursun ama yine de kazanamazsın. Yazık olur sana. Profesör Özcan gibi bu yaşta sürüm sürüm sürünürsün.

UŞAK - Aman üstadım, ne diyorsunuz, bu durumda mısınız siz?

PROF. - Ne sandın ya? Emekli aylığımla safa mı sürüyorum sandın?

UŞAK - Peki neden bu böyle oluyor?

PROF. - Neden olacak, değerler karaborsacıların elinde de onun için!

UŞAK - Anlamadım doğrusu?

PROF. - Bunda anlamayacak ne var ki? Kendinden pay biçsene! Üniversiteye değin kendini yetiştir, diploma al, doktoraya hazırlan, sonra gel Profesör Özcan'ın yanında uşaklık etmek zorunda kal. Oldu mu ya bu?

UŞAK - Evet, haklısınız.

PROF. - İşte onun için yalnız sevimli olmak da yetmez, ünlü olmak da ister. Ün olmadıkça da hiçbir şey olmaz. Ün kazanmaya, ünlü olmaya çalışacaksın. Kendini tanıtacaksın, zorla tanıtacaksın. Yoksa hapı yuttuğun gündür!

UŞAK - Peki ama nasıl tanıtacağım? Herkes benden kaçıyor.

PROF. - Kaçar elbet. Şu soyadına bak hele: Demiroğlu! Herkes demir eli sıkar mı, pamuk eller varken? Bilmiyor musun, el daha çok yumuşasın diye krem bile sürerler!

selamlıklarını,
karanlıklarını,
Durdukça bir uçtan bir uca,
eskiliğinde direnen Istanbulu.

Anadoludan kalkan bulut
Istanbulun göklerinde durur.
Taşı toprağı altın Istanbulun,
aralıksız boşalır, yağar
her karışına taze umutlarıyla,
Urfalar, Siirtler, Bingöller, Vanlar
yaşamak tutkusuyla
Istanbula inanmış insanlar.
Bir bakarsın sağlarıyla,
hastalarıyla,
çocuklarıyla,
gövermiş gecekondular.

Yollasam neye yarar,
derdine hangi dermanı katar,
böyle Istanbul bütün kentlerimizde var,
yollamasam ne çıkar,
şu yaralı Istanbulu...

Kubbeleri kurşunlarıyla,
Minareleri ezanlarıyla,
Köprü altını açlarıyla,
Balıkçıları dalyanlarıyla,
Kışlaları bayraklarıyla,
Elimde olsa,
sana yollarım
gezdiğim bu Istanbulu.

Celal ERTUĞAY

UŞAK - Ne yapayım üstadım, bu benim soyadım.

PROF. - Soyadın anladık. Değiştir efendim! Değiştirirsen soysuz kalacak değilsin ya.

UŞAK - Peki nasıl bir soyadı almalıyım?

PROF. - Herkesin hoşuna gidecek bir soyadı, görmüyor musun Atatürk'ünkü ne güzeldir. Sen de istersen İnsanoğlu deyiver. Artık eğeyi, burguyu anımsatan demirli soyadından vazgeç.

UŞAK - Doğru söylüyorsunuz üstadım, ne denli doğru! Peki bu ün salma işi için bana vereceğiniz başka öğütler yok mu?

PROF. - Olmaz olur mu, bak daha neler var neler. Ne diyecektim, bak oğlum, başta reklamcılık gelir. Reklam yapmak durmayıp reklam yapmak.

UŞAK - Demek reklam insana başarı sağlar?

PROF. - Hepsi değil. Reklam psikanalizine uygun olanlar başarı sağlar. Kötüleri başarısızlık sağlar.

UŞAK - Evet, evet, ne kadar doğru!

PROF. - Reklam var, kızdırır. Aklın varsa paranı bizim bankaya yatır diyen reklamlar gibi. Reklam da var inandırır.

UŞAK - Aman, ne gibi üstadım?

PROF. - Bu konu açılınca keyiflenirim ben. Bundan kırk yıl kadar önce başımdan geçen bir olayı anlatayım da sen de şaş kal!

UŞAK - Sizi dinliyorum sayın üstadım.

PROF. - Kırk yıl kadar oluyor. O günlerde ben Küçük Çamlıca'da oturuyordum. Akşamları Kısıklı'ya çıkar, kahvede otururdum. Gençler çevremi sararlar, sorular

sorarlar, beni konuştururlardı. Bir akşam Kısıklı'daki muhallebiciye girdim. Yoğurt yemeye başladım. Yoğurt çok güzeldi. Beğendim. Bunun üzerine tecimeviciye iyilik etmek istedim. Sordum, kazancınızı iki kat yapmak ister misiniz, dedim. Aman beyim nasıl istemem dedi. Peki öyleyse size öğütleyeceğim şeyi yapar mısınız dedim. Elbette, siz emredin dedi. Ben de anlattım. Yetmiş seksen santim eninde bir çinko levhası alacaksınız. Bunun iki yanını koyu neftiye boyayacaksınız, üzerine kalın, düz, beyaz renkli yazı ile Çamlıca Yoğurdu diye yazacaksınız. Bir hafta sonra yine bir akşam Kısıklı'ya çıkmıştım. Anımsadım da muhallebicinin kapısına baktım. Levha asılmış, dediğim gibi yapmışlar. Bu güzel ad yoğurt satışını arttırmış olacak ki günün birinde Bağlarbaşı'na doğru yürürken üzerinde Çamlıca Yoğurdu diye koca bir yazı levhası asılı, içinde de yoğurt kaseleri dolu bir kamyonetin Bağlarbaşı'ndan Haydarpaşa yoluna saptığını gördüm. Bu kamyonet Kadıköy'e yoğurt götürüyormuş. Sevindim. Bir akşam yine o tecimevinde yoğurt yiyordum. Yine sordum, kazancınızı daha çok arttırmak ister misiniz, dedim. Adamcağız bana, aman beyim, bu kadarını bile yetiştiremiyoruz! Çok şükür, fazlasını istemem. Bu kadarı yeter. Allah sizden razı olsun. Yaptığınız iyilik büyüktür. Hiç unutmayacağım dedi. Aradan otuz yıldan çok bir zaman geçmişti. Bir gün tanıdıklarımdan birine bunları anlatıyordum. O kimse, a onlar Kadıköy'de yoğurt fabrikası kurdular dedi. Adın rolü budur işte!

UŞAK - Ya.. Ne tuhaf! Adın gücüne bakın siz! İnanıyorum. Ad çok önemli bir etken reklam işinde. Belki de ilk etken.

PROF. - Hiç kuşku yok. Onun için sen de adını değiştirmekle işe başlayacaksın. Demiroğlu, filan olmaz. Savaşacak değilsin ki soyadın demirli olsun!

UŞAK - Doğru üstadım, doğru!

PROF. - Reklam yapacaksın, reklam! Kendini tanıtıncaya dek! Bir kez tanıttın mı, gerisi kolay. Gazeteler fotoğrafını çeksinler, klişeni bassınlar, adını ansınlar diye beklemeyeceksin. Fotoğrafını yüzlerce çektireceksin. İçinde gösterişli olanları seçeceksin, klişelerini de sen yaptıracaksın, adını yine sen andırtacaksın, ya! Adam olmak kolay ama kendini tanıtmak güç! Değer taşıyorsun kaç para eder, kimse seni tanımadıktan sonra? İbn-i Haldun gibi insanların ilk toplumbilimcisi olmuşsun, kaç para eder? Kimse tanımadıktan sonra! Emekli aylığın var kaç para eder, bir haftalık giderini kapatamadıktan sonra? İnsan haberi olmadan reklamın etkisi altında kalır. Reklam insanın bilinçaltısı ile ilintilidir. İşte reklam bu denli önemli birşeydir.

UŞAK - Peki ama, durup dururken reklam yapılır mı? Var olan, değeri olan bir şeyin reklamı yapılır.

PROF. - Yok, öyle değil, yeryüzünde yapılan reklamların pek çoğu var olup da değeri çok olmayanlar için yapılır. Böyle olmasa reklama iş kalmaz.

UŞAK - Peki, ben kendimi daha nasıl reklam edeceğim? Gazetelerle yapacağım reklam yetmez mi?

PROF.: Yetmez. Başka yollardan da reklam yapacaksın.

UŞAK - Ne gibi yollar, anlamıyorum!

PROF. - A oğlum, bunda anlaşılmayacak ne var ki? Oturarak, kalkarak, soyunarak, fotoğrafını çektirerek, basın toplantıları yaparak, açık oturumlara katılarak, gazetelerde çetrefil Türkçe ile yazılar yazarak, şölenlere giderek, kokteyl partiler yaparak, o partiye, bu partiye girerek, o partiden çıkıp bu partiye girerek...

UŞAK - Üstadım, ben reklamın gücüne inanıyorum da yalnız bir şey zihnimi kurcalıyor!

PROF. - Nedir o?

UŞAK - Reklam yapacağım, iyi ama, durmayıp övünmek, bu doğru olur mu?

PROF. - Aferin, beğendim seni. Bu işin töre yanı. A oğlum, bu senin yapacağın reklamın soyuna bakar. Reklam iki türlü olur. Biri bilinmeyeni doğru olarak bildirmeye çalışır, buna reklam denir. Biri de olanı olduğu gibi değil, olmadığı gibi gösterip değerlendirmek ister. Buna artık reklam değil şantaj derler.

UŞAK - Eğer değer, değerse tanırlar onu diyorum.

PROF. - Hayır, tanımazlar. Hâlâ inanmıyor musun, değer olarak var olmak yetmez,

ben varım işte diye ötmek de ister! Toplum içinde yaşıyorsun, alana, aydınlığa çıkman, kendini göstermen gerek. Bunu yapmazsan karanlıkta yetişen otlar gibi günün birinde solup gidersin. Daha ne söyleyeyim ben sana? Çenem yoruldu artık! Anladın mı Demiroğlu?

UŞAK - Anladım, anladım, sağolun.

PROF. - Bak oğlum, hayatta başarı kazanmanın en büyük gizlerinden birini daha sana göstereyim. Bir işin başına geçtiğin zaman yanında çalıştıracağın insanları nasıl seçeceksin biliyor musun?

UŞAK - Iraları nasıl, ona bakarım.

PROF. - Doğru, ancak ıraları üzerinde nasıl duracaksın? Asıl sorun budur işte.

UŞAK - Nasıl duracağım üstadım? Önce onlar üzerinde bir anket yaparım. Onları tanıyanlara sorarım, nasıl huyda, nasıl gidişte insanlar olduklarını öğrenirim.

PROF. - Peki ama edindiğin bilgiler ya yanlışsa.

UŞAK - Sanmam. Kendilerine güven duyulacak insanlardan alacağım bu bilgileri.

PROF. - A oğlum, doğru insanlar da yanılabilirler, iğrileri de.

UŞAK - Evet, hakkınız var. Peki üstadım, ne yapmalıyım?

PROF. - Ha şöyle, elyazılarını inceleyeceksin.

UŞAK - Nasıl?

PROF. - Nasıl olacak, grafoloji yöntemleri ile.

UŞAK - İyi ama ben grafolog değilim ki.

PROF. - Hıh! Grofolog değilsin ama benim gibi bir grafoloğun göstereceği yoldan yürürsün. Bu işi başarabilirsin. Nasıl ki insan hastalıktan, doktor olmadığı halde, doktorun öğütlerine göre davranarak kurtulur, öyle değil mi?

UŞAK - Çok doğru efendim.

PROF. - Şimdi birkaç imza üzerinde çözümleme yapalım da gör bak. Şimdi buraya bir imza atıyorum. Gör bak (*imzayı atar*). Ne görüyorsun bu imzada.

UŞAK - Her zaman görülen imzalardan değil. Ne garip şekiller bunlar böyle? Deli gibi bu imza!

PROF. - Tamam işte! Bak, bu deli imzasıdır işte. Şimdi bir tane daha atıyorum, bak (*imzayı atar*). Nasıl bu imza?

UŞAK - A!.. tuhaf! Bu imza da ötekinin tersi! Ne kadar düzgün, apaçık, okunaklı bir imza! Harfler tane tane, birbirine karışmıyor. Bayağı insana güven veriyor...

PROF. - Hah, tamam! Bravo sana Demiroğlu! Ayol sende grafoloji duygusu var demek.

UŞAK - Grafoloji duygusu nedir, sayın profesör?

PROF. - Artisti artist, filozofu filozof, grafoloğu da grafolog yapan bir yaradılış, onsuz hiçbir şey olmaz. Herif elli yıl mahkemelerde yazı bilirkişiliği yapar da yine de yazıdan anlamaz! Neden? Ahmak olduğundan, cahil olduğundan mı? Hayır! Grafoloğu denilen Tanrı vergisinden yoksun olduğundan. Sonra herif ümmidir de yine de birinci derece grafoloğdur, çünkü o Tanrı vergisi vardır onda.

UŞAK - Ne denli güzel söylüyorsun üstadım.

PROF. - Sende de bu duygu var. Bak, ne güzel anladın. Gerçekten bu imza normal bir insanın imzasıdır. Normal insanların imzası hep böyle açık, düzgün, tartılı, oturaklıdır. Doğrusunu istersen klasik yazı da bu demek değil midir? Şimdi anladın mı ne yapacaksın? Adam seçerken imzasına bakacaksın, çözümleyeceksin. Baktın ki normal, alacaksın. Baktın ki anormal, almayacaksın. Çünkü anormal olanlarla çalışmak çok tehlikelidir. Doğrusu, ülkelerin başına ne gelirse hep bunlardan gelir. Başbakan olsam seçeceğim bakanların uzmanlıklarından önce imzalarına bakarım.

UŞAK - Demek grafoloji işi her şeyden önce bir yaradılış işidir. Peki bunda bilimin, tekniğin bir rolü yok mudur?

PROF. - Olmaz olur mu hiç. Oyunculuk her şeyden önce bir Tanrı vergisidir. Ancak oyuncunun tiyatronun ne olduğunu bilmesi, kavraması da gerektir. Böyle olmayınca Picasso bile yolunu şaşırır. Zamanında başeserler veren adam şimdi nonfigüratif resim diye sülük resimleri yapmaya başlamış. Neyse son günlerde hattatlığa çalışıyormuş da bizim nonfigüratif sanat diye aradığımız sanat Doğu'nun hattatlık sanatıdır diyormuş. Doğu hattatlığı diye bir hattatlık yoktur. Yalnız Türk hattatlığı vardır. Doğal olarak Picasso bunu bilmez. Sanatta bilimin, tekniğin rolü elbette vardır. Sinan, Kasım, Mehmet Ağa gibi büyük Türk mimarlarının da kendilerine göre teknik, estetik bilgileri vardı. Yoksa o başeserler düş görür gibi tasarlanamazdı.

BOŞTA KALIR ELLERİM

Siz içimde iğde çiçekleri
En taze günlerin dudağından
İpekten yollarıma sarkar dallarınız
Topraktan türkülerle
Koklarım doyamam
Gözleriniz dünya meyvelerinden şarap
Köpükten şişeler içinde
Alırım ellerime duramam
İçerim uzayan sesler adına
Geçerim kendimden doyamam
Saçlarınız deniz süpürgesi tel tel
Elleriniz gök mavisi
Uzar ufuklarca
Kimi bulut alnımda
Kimi toprağımda su
Dolar ışıkların içime
Yeşilden süzülen gülüşlerle
Pembe tüllere bürünür her yanın
Uzatırım ellerimi çocuk bahçelerinden
Dokunur gibi olur parmaklarım
Aha derim içimden
Kırılır incecikten bir tel
Tutamam

Şevket YÜCEL

UŞAK - Ülkemiz sizi psikanalizci diye tanır. Grafolog olarak da tanır mı?

PROF. - Tanımaz.

UŞAK - Neden?

PROF. - Reklamımı yapmadım da onun için.

UŞAK - Peki, Avrupa sizi grafolog olarak tanır mı?

PROF. - Tanır.

UŞAK - Neden?

PROF. - Grafoloji bilimindeki kişisel yöntemimi uluslararası grafoloji kongresine bildiri olarak gönderdim de ondan. Bu yöntemin temeli elyazısındaki estetik anlatı ile insan kişiliğinin belirtilmesidir. Bu anlayış batı grafologlarını çok ilgilendirmişti.

UŞAK - Sayın profesör, beni bütün düşüncelerim arasında sık sık yoklayan aydınlatmak isteyip de bir türlü aydınlatamadığım bir sorunum var.

PROF. - Nedir o?

UŞAK - Kalkınma sorunu. Bu günkü dünyada birtakım uluslar var bir türlü kalkınamıyor. Bir takımı da var, on, on beş yıl içinde kalkınıveriyor. Sizce kalkınmanın ilk koşulu nedir?

PROF. - Bunun iki koşulu var. Toplumun değerleri tanıması, değerlerin de kendini topluma tanıtması.

Nurullah Ataç Bibliyografyasına İkinci Ek

Derleyen:
SAMİ N. ÖZERDİM

(Türk Dil Kurumu'nun 1962'de yayınladığı ATAÇ kitabının üçüncü bölümü olan "Nurullah Ataç Bibliyografyası" adlı derlememize ilk eki, derginin Ağustos 1965 tarihli 167. sayısında vermiştik.)

I. Kitapta

Terakkiye dair (Nurullah Ataç):

Neler Hazırlıyorlar? Anketi Yapan; A. Cevad. İstanbul 1936 Akış Kitabevi. S.: 89–92'-de.

II. Gazetelerde, dergilerde

1926:

Kezibana Mektuplar I. Hâkimiyeti Milliye, 20 şubat, (Bu sayının iç sayfasını göremedik. Ancak, ikinci mektubun tarihine bakarak birincinin gününü oranladık. Hayat dergisinin 5.7. 1928 günlü 84. sayısından *Kezibana mektuplar I.* başlıklı yazısının sonunda şu not vardır: "1926 senesi iptidalarında 'Hâkimiyeti Milliye' gazetesinde dört parça yazım çıkmıştı. Fakat bu sefer 'Hayat'ta yine I numaradan başlamayı daha münasip buldum. N.A.")

Kezibana mektuplar II. (Edebiyat). Hâkimiyeti Milliye, 26 şubat 2

Kezibana mektuplar III. (Edebiyat). Hâkimiyeti Milliye, 6 mart, 2

Kezibana mektuplar IV. (Edebiyat). 19 mart, 3

Maurice Magre: *Granata sefahati.* (Roman tefrikamız). Hâkimiyeti Milliye, 5 temmuz –20 eylül. (25. ve 66. tefrikaların sayıları yinelenmiştir. 30 ağustos sayısında yoktur. 2., 3. ve 4. sayfalarda çıkmıştır. Bu çevirinin üzerinde Nurullah Ataç'ın imzası yoktur. 1943'te Akba Kitabevi'nce yayınlanan yapıtı tefrika ile karşılaştırıca, kimi sözcüklerin sadeleştirilmiş olduğunu görüyoruz. Hâkimiyeti Milliye'de bu yıllar içinde imzasız daha başka çeviriler vardır. Bunların Ataç'la ilgisini saptamak gerekiyor.)

Frederic Boutet: *Tramway mevkıfi.* (Hâkimiyeti Milliye'nin hikâyeleri). Hâkimiyeti Milliye, 24 temmuz, 5 (Aynı yazarın gazetede bu ve bundan sonraki yıllarda, çevirenlerin imzası bulunan ve bulunmayan başka öyküleri de çıkmıştır. İmzasızların arasında Ataç'ın olanlar var mıdır, bilmiyoruz.)

Maksim Gorki: *Rus köylüsü.* Hâkimiyeti Milliye 27 ekim – 6 kasım, 3–4. sayfalarda (Dört kitap sayfası biçiminde. 30 sayfa. 8 forma. 31 ekim'le 2 kasım sayılarında yoktur. İç kapakta: Hâkimiyeti Milliye Matbaası 1926. "Hâkimiyeti Milliye Kütüphanesi: 1')

Guglielmo Ferrero: *Mazi ile âti arasında.* Hâkimiyeti Milliye 7 kasım – 3 aralık. 3–4. sayfalarda (Dört kitap sayfası biçiminde 21 forma. 19, 26, 28, 29 kasım 1 aralık sayılarında yok. 82 sayfa. İç kapakta: Hâkimiyeti Milliye Matbaası 1926. "Hâkimiyeti Milliye Kütüphanesi: 2")

Calvin Coolidge (Cemahir–i Müttehide Reisi): *Hürriyetin bahası.* Hâkimiyeti Milliye 9 aralık 1926 – 15 ocak 1927, 3–4. sayfalarda. (Dört kitap sayfası biçiminde. 25 forma, 104 S. 10, 17, 21, 24, 30, 31 aralık 1926 sayılarında, 4, 5, 7, 10, 13, 14 ocak 1927 sayılarında yok-

tur. İç kapakta: Hâkimiyeti Milliye Matbaası 1926. "Hâkimiyeti Milliye Kütüphanesi: 3")

1927:

Ankara sahnesinde Cehennem. Hâkimiyeti Milliye 27 eylül, 4. (N.A. imzasıyle)

1928:

İntihale dair. (Günün edebiyatı). Hâkimiyeti Milliye, 16 temmuz, 2

Tercüme meselesi. Hâkimiyeti Milliye, 26 temmuz, 3

Sinema hakkında. (Edebiyat, sanat ve fikir hareketleri). Hâkimiyeti Milliye, 11 ağustos, 3 (N.A. imzasıyle)

Şair ve yaş. (Fıkra). Hâkimiyeti Milliye, 10 aralık, 1 (N.Ata imzasıyle)

Kitap. (Fıkra). Hâkimiyeti Milliye 12 aralık, 1 (N. Ata imzasıyle)

Yardımcı diller. (Fıkra). Hâkimiyeti Milliye, 17 aralık, 1 (N. Ata imzasıyle)

"*Eski Türkçe*". (Fıkra). Hâkimiyeti Milliye, 24 aralık, 1 (N. Ata imzasıyle)

Şiir ihtiyacı. (Fıkra). Hâkimiyeti Milliye, 26 aralık, 1 (N.A Ata imzasıyle)

1929:

İsmi haslar. (Fıkra). Hâkimiyeti Milliye, 25 mayıs, 1 (N. Ata imzasıyle)

1934:

Yaşıyanlardan bahsetmek. (Notlar). Hâkimiyeti Milliye, 2 ocak, 3

Fıkraya dair. (Notlar). Hâkimiyeti Milliye, 13 ocak, 3

Rakip. (Hikâye). Yedigün III/70. sayı, 11 temmuz, 18–19

Naci Sadullah: Nurullah Ata neden kimseyi beğenmiyor? Yedigün III/76. sayı, 22 ağustos, 7–9. 22 (Konuşma)

1935:

Bir karşılık. Günler Boyunca. (Özdil Sayfası). Tan 20 haziran, 7

Usanç veren şikâyet–Yaratıcı hakikat. (Fikirler ve İnsanlar). Tan 22 eylül, 3 Ferzan A. Aras: Nurullah Ata ile konuşma. Varlık 54. sayı, 1 ekim, 85 (konuşma)

1937:

Halkın okuma ihtiyacı nasıl karşılanır? Muharrirlere, kitapçılara sorduk. Tan 24 mayıs, 5 (Ankete yanıt)

Abdülhak Hâmit. Varlık V. cilt, 92. sayı, 1 mayıs, 307 (Yanıt)

1939:

Mekteplerde edebiyat. (Edebî Meseleler). Ulus 1 aralık, 2

1940:

Fransa için. (Fikirler ve İnsanlar) Ulus 15 haziran, 4

Aşktan bahsedelim. Yedigün XV. cilt, 386. sayı, 30 haziran, 13

Tercümeye dair. (Fikirler ve insanlar) Ulus 13 ağustos, 2

Nesre dair notlar. (Fikirler ve İnsanlar) Ulus 27 ağustos, 2

İki cevap. (Fikirler ve İnsanlar). Ulus 14 eylül, 2

Münekkit sözleri. (Fikirler ve İnsanlar) Ulus 18 eylül, 4

Dağınık sözler. Fikirler ve İnsanlar) Ulus 29 eylül, 2

1941:

Edebiyat. (Fikirler ve İnsanlar) Ulus 4 şubat, 2

1942:

Dilimiz üzerinde bir konuşma. Tan 19 ağustos, 3

Alfred de Musset: *Andrea del Sarto.* Tercüme III. cilt 13. sayı, 19 mayıs, 47-58; III. cilt 14. sayı, 19 temmuz, 129-137. Çeviren: Sabiha Yağızlar imzasıyle. Millî Eğitim Bakanlığı Dünya Edebiyatından Tercümeler–Fransız Klasikleri dizisinde 1943'te aynı imza ile çıkmış, 1965'te yapılan ikinci basımına kendi adı konulmuştur.)

1943:

Nurullah Ataç diyor ki: Edebî anketimiz. Konuşan: Şinasi Özden (oğlu). Varlık XIV. cilt, 250–251. sayı, 1–15 aralık, 181–183

1945:

İç ile dış. (Denilebilir ki. Güzel sanatlar) Ulus 4 şubat, 5

Gelenek. (Denilebilir ki. Güzel Sanatlar). Ulus 18 şubat, 5

Şairlerden yakınma. (Denilebilir ki. Güzel Sanatlar) Ulus 4 mart, 5

Şiir konuları. (Denilebilir ki. Güzel Sanatlar) Ulus 18 mart, 5

Fransa'dan haber. (Denilebilir ki. Güzel Sanatlar) Ulus 2 temmuz, 4

1946:

Dün ile yarın. (Estikçe). Ulus 15 ocak, 3

Bir mektup. –Bay Cahit Tanyol'a–. (Söyleşi) Ulus 10 haziran, 2

Düzeltmeler ve Notlar

I. ATAÇ kitabındaki "Nurullah Ataç Bibliyografyası"nda:

309. sayfada: 18 mart günlü Hâkimiyeti Milliye'de (Türk Tiyatrosu) yerine: (Türk Tiyatrosunda) olacaktır.

309. sayfada: Hâkimiyeti Milliye'de (Açlık) tefrikası yazarının adı: (Serge Semenov) olacaktır.

309. sayfada: Hâkimiyeti Milliye'de (Disraeli'nin Hayatı) tefrikası (23) değil (21 nisan)' da bitmiştir. (Bu ve başka tefrikalarda, yazıların çıkmadığı günleri saptarken, o zaman bütün sayıları göremediğimiz için, atladıklarımızı burada anmıyoruz.)

311. sayfada: Hâkimiyeti Milliye'de: (Sinemada) yazısının günü: (22 şubat); (Sinema hakkında) yazısının günü (25 şubat) olacaktır. (Nisan) yanlıştır.

311. sayfada: Hâkimiyeti Milliye'de (Georgina) adlı öykünün yayınlandığı günler: (19–21 haziran) olacaktır. (10 haziran) yanlıştır.

317. sayfada: Hâkimiyeti Milliye'de (En mühim ihtiyaç) yazısı (En mübrem ihtiyaç) olacaktır.

319. sayfada: Yedigün'de (Babil kulesi) yazısının çıktığı sayının numarası unutultur; (III. cilt 65. sayı) olacaktır. (Samimilik) başlıklı yazının çıktığı sayının tarihi unutulmuştur; (27 haziran 1934) olacaktır. (Dün ve bugün) başlıklı yazının çıktığı derginin günü de (18 temmuz 1934) olarak eklenecektir.

321. sayfada: Tan'da (Kırmızı ve Siyah) tefrikası (23 nisan) günü başlamaktadır; (24 nisan) yanlıştır.

322. sayfada: 6. satırdaki yazının başlığı (Fikirler ve İnsanlar) değil: (Arkadaşlık. Fikirler ve İnsanlar) olacaktır.

322. sayfada: 21. satırdaki (antohologie) sözcüğü (anthologia) olacaktır.

323. sayfada: Yedigün'de (Görünmeyen adam) başlıklı yazının çıktığı sayının tarihi (7 ağustos 1935); (Çalgısız sokak) başlıklı yazının çıktığı sayının günü (11 eylül 1935) olacaktır; unutulmuştur.

328. sayfada: Yedigün'de (Anlamak) yazısının çıktığı sayının günü unutulmuştur; (29 ocak 1936) olacaktır.

364. sayfada: 14. satırdaki (Edebiyat) yazısı çizilecektir; 13 kasım 1940 günlü Ulus'ta böyle bir yazısı yoktur.

365. sayfada: Yedigün'de (Sizin için sözler) başlıklı yazının çıktığı sayının günü (20 ocak 1941); (Zehirler) başlıklı yazının çıktığı sayının günü ise (27 ocak 1941) olacaktır; (aralık) yanlıştır.

366. sayfada: Ulus'ta (1944) çıkan (Söz Arasında) yazısının günü (30 ekim) olacaktır; (20 ekim) yanlıştır.

367. sayfada: Ulus'ta (Tevekkeli değil) yazısının günü (29 nisan) olacaktır; (29 ocak) yanlıştır.

368. sayfada: Ulus'ta 16. satırdaki (Karalama Defterinden) yazısının çıktığı gün (27 kasım) olacaktır; (21 kasım) yanlıştır.

II. Türk Dili'nin 167. sayısında (ağustos 1965) çıkan ilk ekte de bir iki yanlış vardır:

769. sayfada: Kurun–1937 (ilk sütun)'da: (Yeniliğe Dair) yazısının günü (18 şubat) olacaktır; (8 şubat) dizilmiştir.

769. sayfanın ilk sütununda alttan dördüncü satırda (Himaye meselesi için) başlığı (Himaye meselesi) olacaktır.

769. sayfada: alttan dördüncü satırda (Nurullah Ataç konuşuyor) başlığı (Nurullah Ataç anlatıyor) olarak düzeltilecektir.

III. Bibliyografyada yazıların künyesi verilirken, kimi yazıların gazete ya da derginin hangi sayfasında bulunduğu saptanmamış, kimisi de yanlış saptanmıştır. Bu gibi eksik ve yanlışlıkların düzeltilmesini (ATAÇ) kitabının ikinci basımına bırakıyoruz.

IV. Hâkimiyeti Milliye'de kitap sayfası halinde yayınlanan çevirilerinin sonradan kitap haline getirildiğini de sanıyoruz. Bunlardan sadece (Asyanın Uyanması) görülebilmiştir.

Sait Faik'de Atasözleri ve Deyimler

MUZAFFER UYGUNER

I. *Atasözleri*

Sait Faik'in öykülerinde pek az atasözü kullandığını biliyoruz. Türk Dili Dergisi'nde yayımladığımız (sayı: 133) Dil ve Sait Faik adlı yazıda da bu özelliği belirtmiştik. Başka yazarların ve şairlerin tersine bu az kullanışı özellikle belirtmek gerekiyor. Bilindiği gibi, bazı yazarlar ve ozanlar sırf atasözlerini kullanmak için kitaplar bile yazmışlardır. Edebiyatımız gözden geçirildiğinde, atasözlerimizin özel olarak kullanıldığı kolayca görülür. Dehri Dilçin'in *Edebiyatımızda Atasözleri* adlı kitabı da bu konuda geniş bilgi verir bize.

Sait Faik'in öykülerinde kullanılan atasözlerini saptarken sayın Ömer Asım Aksoy'un *Atasözleri ve Deyimler* adlı kitabındaki temelleri kabul ettik. Özellikle, sayın Aksoy'un atasözlerini tanımlamasını gözönünde bulundurduk. Aksoy'un tanımı şudur: "Atalarımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış şekilleri bulunan kamuca benimsenmiş öz sözler".

Sait Faik'in öykülerinde (kitaplarına girmiş olanlar taranmıştır) kullanılan atasözlerini, kitaplarının yayım tarihlerine göre vereceğiz. Sonra da bunları alfabetik bir sıralamaya koyacağız.

A. *Semaver*'de atasözü kullandığını saptayamadık.

B. *Sarnıç*'da bir kez atasözü kullanmıştır: Kendi geçememiş kuyruğuna da kabak bağlamış (s. 10). Bunu, kendisi, darbımesel olduğunu belirterek kullanmıştır.

C. *Şahmerdan*'da bir kez atasözü kullanmıştır: Kırk yıl günahkâr bir yıl tövbekâr (s. 37).

Ç. *Bir Takım İnsanlar*'da da bir atasözü görebildik: Ne ekersen onu biçersin (s. 10).

D. *Lüzumsuz Adam*'da gene bir atasözü var: Çarşıdan alınmaz, mendile konmaz (s. 57). Bunu bir atasözü olarak kabul etmek bile doğru olmayabilir. Çünkü bu bir bilmece olarak söylenir. Ama biz, gene de atasözü olarak alıyoruz.

E. *Şimdi Sevişme Vakti*'nde atasözüne rastlayamadık.

F. *Mahalle Kahvesi*'nde iki atasözü bulabildik: Allah hekime, hâkime muhtaç etmesin (s. 14), Bakarsan bağ, bakmazsan dağ olur. (s. 42).

G. *Havada Bulut* adlı kitabında da iki kez kullanmıştır atasözünü: Çok gülen çok ağlar (s. 5), Gören göz kılavuz istemez (s. 6).

Bu ikinci atasözü biraz değişik. Bilindiği gibi bu, daha çok "Görünen köy kılavuz istemez" biçiminde kullanılır.

H. *Kumpanya* adlı kitabında ise üç atasözü kullanmıştır: İsteyenin bir yüzü, vermeyenin iki yüzü kara (s. 16), Aç ayı oynamaz (s. 23), Katırı seven tekmesine katlanır (s. 47).

I. *Havuz Başı*'nda iki atasözü bulabildik: İş becerenin kılıç kuşananın (s. 32), Zengin arabasını dağdan aşırır, fakir düz ovada yolun şaşırır (s. 53).

Burada kullandığı ikinci atasözünün yalnız birinci bölüğünü kullanmış, ikinci bölüğünü kullanmamıştır. Metinde şöyle geçiyor: "Zengin arabasını dağdan aşırır.." meselinin ilk kısmını hatırlatırız.

K. *Son Kuşlar*'da da bir atasözü buluyoruz: Gün ola harman ola (s.42).

L. *Kayıp Aranıyor*'da ise iki atasözü görebildik: Erkeklerinin elinin kınası, karının alnının karası (s. 87), Ateş olmayan yerden duman çıkmaz (s. 87).

M. *Alemdağda Var Bir Yılan*'da atasözü bulamadık.

N. *Az Şekerli*'de ise bir atasözü kullanmıştır: Halep ordaysa arşın burda (s. 77). Ömer Asım Aksoy, bunu deyimler arasına almıştır.

O. *Tüneldeki Çocuk*'da, "eski dost düşman olmaz" atasözü kullanılmıştır (s. 49).

P. *Mahkeme Kapısı*'nda da atasözü saptanamamıştır.

Görülüyor ki en çok atasözü kullandığı kitabı *Kumpanya*'dır. Bu kitapta üç tane atasözü bulduk. Semaver, Şimdi Sevişme Vakti, Alemdağda Var Bir Yılan, Mahkeme Kapısı adlı kitaplarında ise atasözü bulamadık. Ömer Asım Aksoy'un kitabına göre, Az Şekerli'de bulunanı da atasözü saymamız olanağı yoktur. Son Kuşlar'da bulduğumuz "Gün ola harman ola", Aksoy'un kitabında yer almamıştır. Bunun da atasözü değil deyim olması gerektiği kanısındayız. Buna göre, Sarnıç'daki "kendi geçememiş, kuyruğuna da kabak bağlamış" da deyim olarak nitelendirilmelidir.

Bunlardan sonra elimizde pek az atasözü kalmaktadır:

1. Aç ayı oynamaz.
2. Allah hekime, hâkime muhtaç etmesin.
3. Ateş olmayan yerde duman çıkmaz.
4. Bakarsan bağ, bakmazsan dağ olur.
5. Çarşıdan alınmaz, mendile konmaz.
6. Çok gülen çok ağlar.

7. Erkeklerin elinin kınası, karının alnının karası.
8. Eski dost düşman olmaz.
9. Gören göz kılavuz istemez.
10. İş becerenin kılıç kuşananın.
11. İsteyenin bir yüzü, vermeyenin iki yüzü kara.
12. Katırı seven tekmesine katlanır.
13. Kırk yıl günahkâr, bir yıl tövbekâr.
14. Ne ekersen onu biçersin.
15. Zengin arabasını dağdan aşırır, fakir düz ovada yolun şaşırır.

Sait Faik'de bulabildiğimiz atasözlerinin tümü on beş tane. Demek oluyor ki atasözlerine fazla yer vermemiş. Buna karşılık ise, deyimleri çok bol kullanmıştır. Atasözlerinin bazılarını da değişik biçimlerde vermiştir. Sarnıç'da, atasözü olduğunu belirterek kullandığı sözün atasözü olmadığını bir kez daha belirtmek isteriz.

II. Deyimler

Ömer Asım Aksoy, yukarıda andığımız kitabında, deyimleri "Çekici bir anlatım kılığı taşıyan ve çoğunun gerçek anlamından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük toplulukları" olarak tanımlamıştır. Sait Faik, çok az atasözü kullandığı halde, deyimleri bol bol kullanmıştır. Zaten, deyimler, "çekici bir anlatım kılığı" taşımakta, konuşma dilimizde de bol kullanılmaktadır. Sait Faik'in kullandığı deyimleri de kitaplarının yayımları sırasına göre vereceğiz.

A. *Semaver*'de saptayabildiğimiz deyimler şunlardır:

Ölü toprağı serpmek (serpilmek), gık demek (s. 57), suyu seli kaçmak (59), biçilmiş kaftan (61), can sağlığı (95), tereyağından kıl çeker gibi çekmek (115), balta olmak (130), kendinden geçmek (131).

B. *Sarnıç*'da saptanan deyimler:

El ayak çekilmek (s. 37), malımı bilmek, elinin hamurile erkek işine karışmak (42), tabiatini değiştirmek (43), deniz gibi nefes almak (46), mektebi asmak (76), harama el sürmek (86), açmak ağzını yummak gözünü, aklını peynir ekmekle yemek (95), yüzüm gözüm hakkı için (96), kendi geçemeyip kuyruğuna kabak bağlamak (10).

C. *Şahmerdan*'daki deyimler:

Alı al moru mor (s. 14), ayan beyan gözükmek, apar topar gitmek (32), harcın değil (harcı olmamak) (33), başını almak, kız oğlan kızlık (34), zift yemek (35), kızılca kıyamet kopmak, galon devirmek, dünya rengini değiştirmek, duman etmek (36), cebi para görmek, pestilini çıkarmak, kafayı çekmek, kasıp kavurmak (37), eşek sudan gelinceye kadar dayak yemek, din ve iman bırakmamak (38), ana avrat küfretmek (41), fistanlıların fistansız halini görmek (44), parmağı ağzında kalmak (45), bucak

bucak kaçmak (52), dalga geçmek, yarım yamalak (61), dalga geçmek, arabayı çekmek (63), şeytan aldatmak, bin dereden su getirmek (67), pestilini çıkarmak (74), içgüveysinden hallice (87), şeytan aldatmak, hikmetinden sual etmek (90), göbek atmak (104), ağız yapmak, can atmak (107), nar gibi kızarmak, mavi mavi tütmek (132), bit yeniği, fi tarihi (133), yerinde yeller esmek (134), vız gelip tırıs gitmek (135), ince eleyip sık dokumak (136).

Ç. *Bir Takım İnsanlar* (Medarı Maişet Motoru)'daki deyimler:

Dinine yanmak, alabora etmek (s. 5), yanacak hasırı olmamak (33), çilingir sofrası (49), Kalbi şakağında atmak (54), zıvanadan çıkmak (61), dinine yanmak (65), anası gevremek (72), güle güle (85), yarın olup hayrı beri gelmek (100), eşek başı (101), hanyayı Konyayı görmek (göstermek) (109), ince hastalık (124), papucumun tersi (126), yarın olup hayrı beri gelmek (127).

D. *Lüzumsuz Adam*'da bulabildiğimiz deyimler:

Lop incir, çene çalmak (s. 9), kulak asmak (12), dalgası olmak, kepazeliği ele almak (15), devede kulak, dişini sıkmak, tepesine binmek (18), amanı zamanı kalmamak (30), uyku kestirmek (31), davul gibi şişmek (33), kafaları iyice tutmak (49), küp gibi sağır (60), hapı yutmak (61), suratını ayırmak (62), yedi düvel (63), selâmsız sabahsız gitmek (70), Hüt dağı gibi şişmek (99), elinin körü (101), anca beraber kanca beraber (112).

E. *Şimdi Sevişme Vakti*'nden deyimler:

Kiraz mevsimi (s. 10, 11), yüzükoyun kapanmak (32), minare boyu (37).

F. *Mahalle Kahvesi*'nden derlediğimiz deyimler:

Şeytan geçmek, kız doğmak (s. 5). kalıp basmak (6), ruhunu teslim etmek (7), az buçuk oynatmak, numara yapmak, halt karıştırmak (9), gözlerini toprak doyurmak (14), mavi mavi bakmak (16), kuyudan sıcağa çıkarılan testi gibi terlemek, kıpkırmızı kesilmek (17), badem ağacı güzelliğiyle bakmak (19), gözden geçirmek (26), (Istanbul) kazan (..) kepçe olmak (29), inna lillâh ve inna ileyhi raciûn olmak (36), yediği naneye bak, gözü tutmak, abuk sabuk (38), gün ağarmak (41), istif bozmak (47), göz ucu ile bakmak (görmek) (48), hesap kitap yapmak, anasını satmak (50), karga bokunu yemeden yapmak (51), burnundan fitil fitil gelmek (52), leş gibi kokmak (53), nara atmak (57), burundan gelmek (58), armut piş ağzıma düş (61), hercai meşrep (64), nışanı bozmak (66), fit olmak, ateş pahası (71), Allah belâsını vermek (72), keçileri kaçırmak (79), dokuz doğurmak (80), kırk ikindi yağmuru (88), parmaklarını beraber yemek (89), her horoz kendi çöplüğünde ötmek, aşağıdan almak (91), gün gelmek, çulu düzmek (93), kafayı tütsülemek (94), tereyağından kıl çekmek (102), kalıbı basmak (104), içinden pazarlıklı (109).

G. *Havada Bulut*'tan deyimler:

Halt karıştırmak, kulak vermek (s. 4), dünyalığını düzmek, boru değil (9), mürekkep yalamak (10), Konyayı bina etmek, kirli çamaşırları ortaya çıkarmak (13), göz göze gelmek (14), yüz vermek (16), ağız aramak (21), mal bulmuş Mığrıbî (24), alnının damarı patlamak (28), günü gün etmek (37), kul köle olmak, yüz bulmak (bulmamak) (44), sözünü kesmek (58), suyunu çekmek (59), taş çıkartmak (68), imanım tahtelbahir bize de mi torpil (70), el ayak çekmek (73), kolaçan etmek (78), Hanyayı Konyayı anlamak (81), anha minha (88), para suyunu çekmek (91), içi kan ağlamak, sağ gözün sol gözden haberi olmamak (96).

H. *Kumpanya*'da ele geçirebildiğimiz deyimler:

Yedi bucak (s.3), tüyü tüsü yerinde olmak (4), kuyruğunu çekmek, velfecri okumak (6), hâşâ huzurdan, patiskayı ıslatmak, keçileri kaçırmak (7), kellim kellim lâyenfa (8), gözüne dizine durmak (9), dut yemiş bülbüle dönmek (10), basıp gitmek, ipipillâh sivri külâh (11), punduna getirmek (13), dokuz doğurmak (14), sürgü kilit kilitlemek (21), Allah hayıra tebdil etmek, karnı zil çalmak (23), ağzını toplamak, ağzını bozmak (30), içtikleri su ayrı gitmek (32), pestilini çıkarmak (33), anadan emilen süt burundan gelmek (50), tereciye tere satmak (54), ağlayan nar gülen ayva (55), püf noktası (62), kızılca kıyamet kopmak (63), kukumav gibi kalmak (65), bekârlık sultanlıktır (66), ipsiz sapsız, anasının ipliğini satmak (71), kıyameti koparmak (75), canciğer olmak (81), arap olmak (85), ser verip sır vermemek (88).

I. *Havuz Başı*'nda bulduğumuz deyimler:

İmanı gevremek (s. 8), ceviz kırmak (9), eli bayraklı (15), sayede sâyeban olmak (30), minevveli velâhır (31), el ele vermek (32), yüz vermek (45), kirişi kırmak (46), ayak diremek (48), arap olmak, zehir gibi gülümsemek, tavuk kıçına dönmek (61), ebenin kuşağı (64), ip ucu bırakmamak (bırakmak) (66), fikrini çelmek (67), kulak asmak (68), tabanı yağlamak (69), kuyruğunu çekmek, tayyı mekân etmek, deli fişek, soluğan beygir (77), boy ölçüşmek (79), ver yansın etmek, ahmak ıslatan, palas pandıras (96), zılgıt yemek, süklüm püklüm olmak, alı al moru mor (102), arabayı çekmek (107).

K. *Son Kuşlar*'da bulabildiğimiz deyimler:

Baba fırını has çıkarmak (s. 22), kıçın kıçın gitmek (gelmek) (44), sizlere ömür olmak (58), ev bark, baba fırını has çıkarmak (61), hoşaf (ım)a gitmek (72), yuh ervahına (ervehina yuh çekmek) (73), ver yansın etmek (79), dinine yanmak (89), punduna getirmek (90), Arap olmak (91), göz yummak, mırın kırın etmek (98), gün ola harman ola(42).

L. *Kayıp Aranıyor*'da bulduğumuz deyimler:

Aklına turp sıkmak (s. 6), eşek hoşaftan ne anlar (7), kazın ayağı öyle

G Ö M Ü T

şimdi ölüler buluşuyor bir yerde
otlar sürgününde gizli söylemenin
konuşurlardı hep çok bambu kamışları
demek ağırlamanıza daha yabancıyız
çağrışımlı bedenlerinizin neresinden
gözleriniz vurulmuş kuş çırpıntıları
değiştiriyoruz bildik bir yalnızlığa

yangınlarınız bu karacalara yorulmadan
kalkardınız otağınız akşamdan çünkü
bitmiş şarkıların eylemi dudaklarda
ve bir ölüyü üç santim büyümekten
usanıyordunuz bulmaya şehirleri

Abdülkadir BULUT

---

olmamak (10), burum burum buruşturmak (12), Allah ne muradın varsa versin (20), Allah müstehakını versin (30), mektep (medrese) görmek (32), Allah müstehakını versin (33), tüyleri diken diken olmak (54), kalbi ağzında olmak (62), kimin arabasına binerse onun türküsünü çağırmak (63), surat etmek (68), Allah ne muradın varsa versin(69), kan revan olmak, kuyruğunu kıstırmak (75), bel bağlamak (78), yürekleri dudaklarında olmak (82), tövbe estağfurullah, kedi pisliğini örter gibi örtmek (87), kendi kendine gelin güvey olmak (88), dengi dengine (101).

M. *Alemdağda Var Bir Yılan*'da saptanabilen deyimler:

Dere tepe düz gitmek (s. 3), böcül böcül bakmak (9), pıtır pıtır kar yağmak (19), kalıbı basmak (42), sarakaya almak (55), nalları dikmek, levhi hikmette öyle yazılmak (57), afiyet şeker olmak (65), tuzu kuru olmak (95), hayal meyal hatırlamak (101).

N. *Az Şekerli*'de yer alan deyimler:

Zıvanadan çıkmak (s. 7), çileden çıkmak (9), har vurup harman savurmak (42), Halep ordaysa arşın burda (77).

O. *Tüneldeki Çocuk*'dan deyimler:

Senli benli konuşmak (s.4), volta vurmak (13), sırrı fâşetmek, malları dikmek (51), ipin ucunu kaçırmak (55), kursağa girmek (68), diş bilemek, dişe dokanmak, diş geçirmek (73), kalbi göbeğinde atmak (81), kulak misafiri olmak (82), boylu boslu, kaşlı gözlü, kanı sıcak (84), saçlar topuklarını döğmek (85), alaşağı etmek (91).

F. *Mahkeme Kapısı*'nda derleyebildiğimiz deyimler:

Burnundan fitil fitil gelmek, kafayı çekmek (s. 5), içine kurt düşmek (8), biti kanlanmak (9), para yapmak (19), alımkâr olmak (42), ipe kadar götürmek (44), yüreğine inmek (80).

Burada, deyimlerden sonra gelen rakamlar sayfa numaralarını göstermekte, yanında rakam olmayan deyimler sonra gelen deyimin bulunduğu sayfada yer almaktadır.

Bu saptamalara göre Semaver'de 8, Sarnıç'da 11, Şahmerdan'da 41, Bir Takım İnsanlarda'da 15, Lüzumsuz Adam'da 19, Şimdi Sevişme Vakti'nde 3, Mahalle Kahvesi'nde 46, Havada Bulut'da 26, Kumpanyada 34, Havuz Başı'nda 29, Son Kuşlar'da 14, Kayıp Aranıyor'da 21, Alemdağda Var Bir Yılan'da 10, Az Şekerli'de 4, Tüneldeki Çocuk'da 16, Mahkeme Kapısı'nda ise 8 deyim bulunmaktadır. Bu tablodan elde edilen sonuç ise 305 deyimdir. Bunlardan bazıları bir iki kez kullanılmıştır. Bazı deyimlerin ise Sait Faik'e has olduğu söylenebilir: Deniz gibi nefes almak (Sarnıç, 46), fistanlıların fistansız halini görmek (Şahmerdan, 44), mavi mavi tütmek (Şahmerdan, 132), kalbi şakağında atmak (Bir Takım İnsanlar, 54), mavi mavi bakmak (Mahalle Kahvesi, 16), badem ağacı güzelliğile bakmak (Mahalle Kahvesi, 19), Konyayı bina etmek (Havada Bulut, 13), tavuk kıçına dönmek (Havuz Başı, 61), burum burum buruşturmak (Kayıp Aranıyor, 12), kalbi ağzında olmak (Kayıp Aranıyor, 62), yürekleri dudaklarında olmak (Kayıp Aranıyor, 82), pıtır pıtır kar yağmak (Alemdağda Var Bir Yılan, 19), kalbi göbeğinde atmak (Tüneldeki Çocuk, 81).

Sait Faik, Türkçe deyimleri kullanmıştır. Ama, Arapça bazı deyimlerin de, kahramanın dilinden kullanıldığını görüyoruz. Bunlar beşi geçmemektedir. Yukarda kolayca görülebileceği için de örnek vermiyoruz.

Burada, mümkün olduğu kadar, deyimin asıl biçimini göstermeğe çalıştık. Sait Faik'in öykülerinde bunlar çekime uğramış biçimlerile yer almıştır. Bunların oradaki biçimlerini de içinde yer aldıkları cümlelerle göstermek en iyi yoldur. Ama bu dar yazı çerçevesi içinde bunu yapamadık. Sait Faik, deyimleri ya kendi metinlerinde ya da kahramanlarının konuşmalarında kullanmıştır. Kitaplarının çıkış sırasına göre yaptığımız sayımda, en çok Mahalle Kahvesi'nde yer alan öyküleri yazdığı sıralarda deyimler kullandığı görülür. Bunu dönemin bir özelliği olarak göstermekte bir anlam yok elbette. En çok deyim geçmesi gereken Mahkeme Kapısı'nda yalnızca 8 deyim saptayabilmiş bulunuyoruz.

Son olarak şunu söyleyebiliriz: Sait Faik, atalarımızın birer yargısı olan atasözlerini pek az kullanmıştır. Buna karşılık "çekici bir anlatım kılığı taşıyan" deyimlerden daha fazla yararlanmıştır. Yazdığı bu kadar sözcük arasında 15 atasözü ile 305 deyim kullanması herhalde fazla sayılamaz.

S U Ç L U

(Öykü)

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU

Ben, şef olarak bu kuruma atandığım gün, yazı işlerinin bulunduğu odada dört kadın bir erkek çalışıyordu. Şimdi de öyle; yine bir erkek dört kadın çalışıyor. Benim için önemli olan, yazı işleri odasında çalışanların sayısı ya da kadın erkek oluşu değil. Kişinin kadın ya da erkek olmasının ne önemi var? Yazı makinelerini kadın erkek diye ayırıyor muyuz? Makine makinedir, kişi de kişi...

Aradan iki yıl geçti diye düşüncelerimi değiştirecek değilim. Demem şu ki, o zaman da şimdi nasıl düşünüyorsam öyle düşünüyordum. Yazı işleri odasındaki bu beş kişiyle de aynı görüş açısından tanışıp konuştum. Şimdi aldandığımı anladığım bir şey vardı o zaman, öyle sanmıştım ki o beş kişi de, benim gibi davranmış ve benimle, benim onlarla görüştüğüm gibi görüşmüşlerdi.

Doğrusunu söylemek gerekirse, bu beş kişinin içinde en çok erkek olanına ısınmıştım. Zamanla, içlerinde dura yaşaya erkek olanı da kadınlaşmıştı azçok; konuşmaları, davranışları ve tutumu değil de kanı meselâ, düşünceleri kadınlaşmıştı. Güzel dedikodu yapıyordu; bir kadın gibi adam çekiştirmesini ustaca beceriyordu; öyle sanıyorum lâf taşıma huyu da vardı. Bu söylediğim kadınlaşmış yanlarını değil de tabiî, ilkin; gözlerini, daracık alnını, sipsivri ve kuru yüzünü, başkalarına benzemeyen dudaklarını gördüm.

Gözleri iyice karaydı; karalık, gözaklarında incecik –ama gerçekten güzel incecik– bir aklıkla devam ediyordu. Kaşları, gözlerinden daha karaydı; üstelik de kalın. Göz oyuklarına, sanki, bildiğimiz gözler değil de, kapkara kalın kaşların büsbütün koyulaştırdığı bir acı, -hüzün diyemeyeceğim- bir korku yerleşmişti. Ancak çok dikkatli bakılırsa acının ve korkunun ikisi ortasında, -acıyla korku arasında oynayan- bir ne yapacağını bilmezlik, kararsızlığı aşmış -belki- bir çaresizlik görmek mümkün olurdu.

Kapkara kalın kaşlarla, bunlardan daha kara ve kalın saçların arasında yarım el genişliğindeki alnı kara-sarıydı. Sanki kaşlar, saçlardan ayrılmak istemiyordu; sanki alın, istemeye istemeye gelip bu yere oturmuştu. Sipsivri, kuru yüzü de öyle. Derin iki çizgi, elmacık kemiklerinin çıkıklığını daha çok

belirtiyordu. Yüzünün sipsivriliği ve kuruluğu bu iki derin çizgiyle çıkık elmacık kemiklerinden ileri geliyor olmalıydı. Bir de dudakları?.. Hiçbirimizinkine benzemiyordu. Bildiğimiz dudakların iki uçları etsiz ortaları etlidir ya, bununkiler öyle değil de iki uçları etli, ortaları etsizdi; ortalarından incecik yapışmış, yanlarda taşmış bir çift dudak... küsmüştü belki bir çok şeye; önündeki yazı makinesine, masaya, kâğıtlara ve içinde bulunduğu odanın havasına küsmüştü.. hatta çevresine! Nerde bulunuyorsa bulunduğu yere küsmüştü.

Boyu kısaydı; sırtı eğri. Kambur değildi; ama sırtındaki eğrilik onu kambur gibi gösteriyordu. Bir duvarın önünde durduğunu görmedim; dursa, öyle sanıyorum duvarın düzlüğü ile onun eğriliği birbirini tamamlardı. Ama yolda yürürken gördüm onu birkaç kez; sanki gözleri, kaşları, yüzü ve saçı toprağa; üzerinde yürüdüğü yola doğru eğiliyordu. Sırtındaki eğrilikten mi yoksa gözaklarındaki o güzel incecik karalığa karışmış belli belirsiz korkudan mı -nedenbilmiyorum, başını kaldıramıyordu; kaldırıp yoldan, göğe doğru, ya da çevresine bakamıyordu.

Kadınlarla birlikte çalıştığı günden bu yana, bunca zamandır, onlarla iyi geçindiğini söylemişlerdi. Hiçbir şeye hiçbir şekilde karşılık vermemiş. Saat tam dokuzda gelmiş, başını önüne eğip masasına oturmuş ve çalışmış, hep çalışmış; arada bir, sık sık canı sıkılan ve önlerindeki işi bırakıp çene çalmağa başlayan kadınlarla birlikte dedikodu yapmış. Dedikoduya başlayacağı zamanlar, sanki, haber verirmiş. Ben, bu haber veriş şeklini gördüm; benim, odalarında bulunduğum bir zamanda da yaptı aynı şeyi: harıl harıl çalışırken birden işini bıraktı. En ucuz cıgaradan içiyordu. Ucuz olduğu için çoğu tıkız olan cıgaralardan birini yaktı. Kapkara gözbebekleri gözaklarında gittikçe incelen karalığı iyice gölgelemişti. Cıgaranın dumanları gözlerinin içindeydi sanki. Birden: "Alo!." dedi; bekledi. Bir daha: "Alo!." dedi ve "Kızım bağla şu hattı" diye sözünü tamamladı. "Ankarayı bağla bana. Ankara'dan sonra da hemen Parisi..."

Sözünü bitirir bitirmez hattın öteki ucunda Ankara bağlanmış olmalı ki "Ankara mı?" diye sordu. "Kızım bana çabuk Başbakanı bul.. evet; neredeyse.. nerde bulursan!"

Başbakan da bulundu herhalde; ama, ne konuştular bilmiyorum. Duymadım çünkü; bizden gizli, -belki bir devlet sırrıydı- yavaş sesle fısır fısır konuşuyordu. Arada bir yüksek sesle, içten; karşısındaki Başbakanla sıkı fıkıymış gibi kahkahalarla gülüyordu. Bazen de kapkara kaşlarından birini alnına doğru kaldırıyordu. Başbakanla konuşmasını bitirirken "Peki Peki.." dedi; "Sen rahatına bak, aldırma böyle ufak tefek şeylere, başaracaksın; ben de yardım ederim.."

GÜZEL KRALİÇE KLEOPATRA
TARİHSEL YAŞANTI SENDEN YANA

kral mezarlarındaki diri kuşlar
soluk almışçasına zaman zaman
nil sularında bir firavun kızı
altın sarısı yaşantılarında
tapınaklarda tanrılar arası barış
zafer sonu şenliklerinde bir yudum şarap
bunca yıllık sabır piramidlerin doruğunda
tutsak kişinin avuçlarında umutların en acısı
nil sularında bir firavun kızı
altın sarısı yaşantılarında
kulaklarını tıkamış tanrılar
çığlıklarına savaş çocuklarının
aşka gelmiş savaş arabaları
sıcak kum tanelerinde sıcak bir damla kan
baldırı çıplak romalı komutan
tanrısal duygular içinde başı dik
tutsak olmuş sevgiye eğilmiş başı
adaklar tanrılaraysa kullara sevişmek
nil sularında bir firavun kızı
altın sarısı yaşantılarında
ipince bir özlem ziggurat çıkışlarında
çivi yazısı okullarında bir minik elin izleri
silmek eski tanrıları yenileri için
yıkmak eskileri yeni tapınaklar için
güneş üstünde bir yolda
yürümek hep birden bu günlere

yıkılmış babilin asma bahçelerinde
söylense de yanık türküleri semiramisin
güzel kraliçe Kleopatra
tarihsel yaşantı senden yana

Peker SELÇUK

Görünmeyen telefonu kapattı. Arkasına yaslandı; sipsivri ve kuru yüzü yumuşamıştı. Bir Başbakana "Sen rahatına bak" diyebilmenin büyüklüğü içindeydi. Kendi cıgaramdan vermek istedim; almadı. Almadı ama, gözlerinin almağı çok istediğini hissettim. Elleri, kendi ucuz cıgarasını yaktı; dudakları: "Benim kendi cıgaram var!" dedi. Ve birden sinirlendi: "Nato Başkomutanıyla konuşmak istemiyorum; kızım, söyle Parise, beni yarın arasın Komutan, şimdi cıgara içiyorum!

İçtiği cıgara cıgaraların en ucuzuydu; konuştuğu kişiler ya Başbakan ya Başkomutandı. Aldığı aylık beşyüz liranın üstünde değildi. Görünmez telefonlarla konuşuyordu. Beş çocuğu vardı; üçü yetişmiş kızdı. Saat beş olup da çalış-

tığı kurumdan çıkar çıkmaz külüstür bir arabada dolmuş yapıyor; beş on kuruş daha kazanmağa çalışıyordu. Bazı akşamlar, gece yarılarına kadar da çalıştığı olurmuş. O gecelerin sabahında, daireye gözleri, yüzü ve alnı daha yorgun, sırtı daha eğrilmiş gelirdi; çalışmasında aksaklık olmazdı olmasına ama Başbakanla ve Başkomutanla, başka günlere göre, daha sık -ve sert- konuşurdu.

Böyleyken, kimsenin yüreğini incitmedi; kimseyi gücendirip kırmadı. Yalnız, birlikte çalıştığı arkadaşlarla aralarında iki büyük anlaşmazlık oldu o kadar. Biri, çay pişirme konusundan çıktı. Dört kadın, dışardaki çaycının getirdiği çaylar hem çaya benzemiyor, tadsız tuzsuz birşey oluyor, hem de buraya getirinceye kadar soğuyor diye kalktılar kendi aralarında para topladılar, ocak, çay takımı, şeker aldılar; çay aldılar. Fakat o, bir kuruş bile vermedi. "Ben sizin yaptığınız çayı içmem" deyip çıktı işin içinden; "Kimbilir pis midir temiz midir elleriniz? Çayı benim karım yapmalı ki; o tertemiz elleriyle..."

Kadınlar, bu sözlere kızmadılar. "Parası yok da ondan böyle konuşuyor.." dediler. Onun yerine ben para vermek istedim; sinirlendi. "Bizde de var para" diye elini cebine soktu. "İstediğin kadar para çıkarırım ben!"

Cebine soktuğu elini çıkaramadı nedense.. bana, çıkaramadı gibi geldi. Gözlerine diktim gözlerimi; acıyla korku arasında oynayan bir ne yapacağını bilmezlik, kararsızlığı aşmış bir çaresizlik gördüm; gözaklarının o güzel ve incecik karanlığına saklanmak isteyen bir çaresizlik.

Kadınlar, bu konunun üstünde durmadılar. Taaa ki kış gelip de, öğle aralıklarında yağmurdan ve kardan dışarıya çıkılmaz oluncaya dek. O zaman, kadınlar, para katıp bir arada yemek yemek istediler. Ona da katılıp katılmayacağını sordular. Katılırsa bir tencere yemeğin daha ucuza çıkacağını, dışarda yediklerinden daha temiz; dostça, arkadaşça, kardeşçe bir arada, sıcak bir yemek yemenin nasıl daha tatlı olacağını anlattılar. Fakat o: "Hayır!" dedi yine. "Ben patatesmiş, kuru fasulyaymış, nohutmuş, pilavmış yiyemem. Öğleleri kızarmış, akşamları haşlanmış et yerim hep. Bu da sizin işinize gelmez. Gelse bile siz, benim istediğim şekilde et kızartamazsınız; benim istediğim eti karım kızartır ancak..."

Ve, katılmadı.

Kadınlar, birlikte sıcak bir tencere yemek yemenin nasıl daha tatlı olduğunu anlattıkça o, karşılık olarak sadece güldü ve onlarla alay etti; o gün, nasıl yeni bir aşçı bulduğunu, aşçının nasıl daha yumuşak, daha gevrek ve lezzetli et kızarttığını, kızarmış etlerin boğazından geçerken nasıl bütün bedenindeki kanı ateşlediğini uzun uzun anlattı. Artık, her öğle yemeğinde oraya gideceğini, öteki aşçılardan daha çok para alıyorsa

da bu kadarcığına da katlanmak gerektiğini söyledi.

Birgün, yağmurların durulduğu; güneşin pırıl pırıl ortaya çıktığı birgün, öğleyin onun ardına düştüm. Niyetim, öğe öğe bitiremediği o aşçıda, o kızarmış etlerden yemekti. Başka hiç, ama hiçbir şey düşünmüyordum.

Uzunca bir yol yürüdük. Benim, ardından geldiğimi bilmiyordu. Sıra sıra aşçıların bulunduğu bir yere gelince durdu. Birinin camından baktı bir süre; sanki içerdeki yemekleri seçiyordu. Ötekine geçti; onun camından da baktı bir süre. Onun yemeklerini de seçti. Ve bütün aşçıların, camlarından, yemeklere baktı. Hiç birinin içine girmedi. Az ilerde bir işkembeci vardı. Oraya gitti. Girdi içeri; hemen çıktı, durdu kapıda. İçeriyle dışarısı arasında bocalayan bir duruştu bu. O zaman, onun gözlerinin, burnunun, dudaklarının, hatta kulaklarının nasıl deli bir istekle içeriye, işkembeciye girmek için çırpındığını, fakat bir şeyin bu çırpınışa engel olduğunu gördüm. O şey, beyninde bir noktaydı galiba.

İşkembeciye de girmedi. Kaçar gibi uzaklaştı kapısından. Taaa aşağıda, parka kadar öylece gitti. Parkın köşesindeki simitçinin önünde durdu. Bir simit aldı. Cebine soktuğu eli bir süre çıkmadı; belki orda, o elin parmakları, paralara değdiği anda düşünmeğe başlamıştı. Yavaş yavaş çıktı.

Simitçiye yavaş yavaş uzandı.

Simit elinde, sıralardan birine oturdu. Simidin susamını ayırıp sağ elinin avucunda topladı ve sol elindeki simitten iri iri ısırıp, iri iri yedi. En son parçayı, sağ avucundaki susamla birlikte ağzına attı. Ben, o zaman gidip yanına oturdum.

Durdu ağzı; duruverdi. Beni görünce dişleri, dili, damağı, tükrük bezleri durdu. Simit, ağzında büyüyordu, gırtlağına çakılır gibiydi. Gözleri, az önce aç dişleriyle simitten kopardığı parçalar gibi iri iri açılmıştı. Gözaklarının o güzel ipince karalığı titriyordu. İçten içe bir şey burkuluyordu gözlerinde.

Birden kalktı; hiçbir şey söylemeden; duran, beni görünce birden duruveren dişleri, dili, damağı, tükrük bezleri ve ağzında büyüyen simit parçalarıyla, birdenbire kalktı. Ve.. gitti.

Bu, onu son görüşüm oldu. Bir daha Kuruma gelmedi; yarım aylığını bile gelip de almadı.

Şimdi dört kişi çalışıyor yazı işleri odasında; dördü de kadın. Onu sorarlar sık sık; niçin görünmediğini, gelmediğini, başına bir iş gelip gelmediğini. Hiçbir şey söylemem onlara.

178. Sayımız:

TİYATRO ÖZEL SAYISIDIR

Olaylar · Gerçekler

DİL:

TÜRE DİLİMİZ VE YASALARI BİLME ZORUNLULUĞU

Devlet, kişinin savurduğu yumruğun sınırını çizmek için yasalar koyar. Yasaların koyduğu cezadan kurtulmak isteyen suçlu ise böyle bir yasadan haberi olmadığını ileri sürer. O zaman devlet koyduğu yasayı uygulayamayacak dolayısıyle devlet hayatı bir kargaşa içinde bulunacaktır. Bu nedenle ilk çağlardan bugüne suçlu kişiyi cezalandırmak isteyen devlet ya da oymak başkanı, kişiye yasaları bilme zorunluluğunu yüklemiştir. Nitekim bu kural Türk Ceza Yasası'nda da "kanunu bilmemek mazeret sayılmaz" biçiminde yerleşmiştir. (T.C. K. m. 44).

Şimdi bu kuralı Anayasa, yasaları bilme zorunluluğu, bilim dili olarak Türkçe, yasamada yöntem ve sonuç olarak incelemek istiyoruz.

1– *Anayasa yönünden*: Anayasa yasama görevini 91. 92., 93. maddelerinde bir devlet işi olarak nitelemiştir. Aynı yasanın 3. maddesi ise "resmî dil Türkçedir" kuralını koymaktadır. Yine Anayasa 31. maddesi ile "herkes meşru bütün vasıta ve yollardan faydalanmak suretiyle yargı mercileri önünde davacı ve davalı olarak iddia ve savunma hakkına sahiptir" kuralını koyarak kişiye hakkını arama özgürlüğünü vermektedir. Bu yönüyle türe kuralını yasamak, yargılamak, hakkını arayanı yanıtlamak bir devlet işi olunca, bunun dilinin Anayasa uyarınca Türkçe olması gerekir. Doğrusu, yasa dilimizin Türkçe olması Anayasamızdaki ulusal devlet anlayışının da bir sonucudur.

2– *Yasaları bilme zorunluluğu*: Kişi için yasaları bilmek bir ödev olunca, yasaların bilinmesini sağlamak da devlet için bir ödev olacaktır. Ama sayısı sekiz bine varan yasalarımız incelendiğinde –en yenilerinde de– Arapça, Latince v.s. gibi dillerden giren sözcüklerin yarattığı karmaşıklık görülecektir. Evde, tarlada çoğunluğu Türkçe konuşan halk için yabancı dille yazılmış bu yasaları ne oranda bilme olanağı olacaktır? Toplumun ne oranda hakkını arama özgürlüğü olacaktır? Kaldı ki bir "hukuk kuralının değeri uygulandığı çevrenin ihtiyaçlarına uygunluk derecesiyle... ölçülür" (Prof. Süheyp Derbil, İdare Hukuku 1955).

3– *Bilim dili olarak Türkçe*: Çok eski bir tarihi olan Türkçe çağdaş bir dil olmak zorundadır. Çağdaş bir dil ise "bütün kavramları karşılayabilmelidir" (Agâh Sırrı Levend, Türk Dili, eylül 1965). Artık Yeni Türkiye için Türkçe bilim yapmak zorunluğu vardır. Oysa türe dilimizde öyle yabancı sözler var ki "yabancı dil bilmeyen halkın bu kelimeleri nasıl karşılayacağını üzüntü ile düşünmemek elden gelmiyor" (Agâh Sırrı Levend, Türk Dili, aralık 1965). Bilim dili olarak Türkçe deyince "karmaşık dil ile bilim yapılabileceğine inanamıyorum" diyen sayın Derbil'i içyükümle anmamak elden gelmiyor. Türe kuralını yasamak bir bilim işidir. Bilim için özleşmiş bir dil gereklidir. Ama bu özleştirme çabası ölçüsüz olmamalı, uydurmacılığa dökülmemelidir. Yasalar Türkçe olacak diye yasalarını benimsediğimiz ulusların dillerinde olan ama Türkçe karşılığı olmayan terimleri de atarak bunalmak yersizdir. Dildeki özleşme batıya yönelişimizi kösteklememelidir.

4– *Yasamada yöntem ve sonuç*: Bu konudaki önerilerimiz şunlardır;

a– Yasama erki bütün devlet kuruluşları gibi Atatürk'ün buyruğuna uymalıdır. "Türk Dilinin kendi benliğine, aslındaki güzellik ve zenginliğine kavuşması için bütün devlet kuruluşlarımızın uyanık, ilgili olmasını isteriz" (Atatürk 1932).

b– Yasa önerileri meclis komisyonlarında iken Türk Dil Kurumu'na gönderilip dil yönünden ne düşündüğü sorulmalıdır.

c– Yasa meclislerde görüşülürken milletvekili ve dilcilerden kurulu bir komisyon tasarıları dil yönünden incelemeli, bu yöntem bir meclis alışkanlığı durumuna gelmelidir.

d– Dil Kurumu'na hiç haber verilmemesi durumunda da kurum tasarıları incelemeli ve görüşlerini ilgili yerlere bildirmelidir. (nitekim 1050 sayılı Genel Muhasebe Kanunu tasarısı dolayısıyle kurum gereken çabayı göstermiş, olumlu yayında bulunmuştur. –bak. Türk Dili, aralık 1965).

e– Son bir devrimci davranış da Devlet Başkanının dil yönünden devrimci bulmadığı yasayı, yalnız bu yönden görüşülmek üzere Anayasa'nın 93. maddesi uyarınca meclise geri gönderebilmesi olacaktır.

Diyeceğimiz odur ki dilci ve türeciler konuya eğilsin, ağzımızı yaya yaya konuşarak *âmme, delil, beraat* dediğimiz türe dilimiz yerine *kamu, kanıt, aklanma* diyen bir dil gelsin ve yeni umutlarla gelişsin.

Ali BAYKAL

ESPERANTO

Yapma bir dil olan Esperanto *üzerine yazılmış bir yazıyı sunuyoruz bu sayıda. Yazarı Jonathan R. Pool Nevşehir Lisesi'nde İngilizce öğretmenidir ve Esperanto ile yakından ilgilenmektedir, Bay Pool'a göre Esperanto'nun yeryüzünde yayılmasıyla uluslararası ilişkiler düzelecektir, uluslar kendi dillerini bırakıp bir başka ulusun dilini öğrenecek yerde hiç bir ulusun dili olmayan Esperanto'yu öğrenmekle bir başka ulusun kültürel egemenliğine girmeden uluslararası sorunlarını çözümleyebilecektir.*

Esperanto konusunda bilgi edinmek isteyen okurlarımıza bu yazının yararlı olacağını sanıyoruz.

Birleşmiş Milletler'in ilân ettiği "Uluslararası İşbirliği Yılı" dolayısıyle, her gün önemi biraz daha artan dünya dil sorunu, özellikle bu zamanlarda, çok dikkati çekmektedir. Bu sorunun çözümlenmesi için şimdiye değin yapılan önerilerden yalnız birinin başarılı olabileceği görülmüştür. Bu da Esperanto uluslararası dilidir.

Esperanto, gereksemeden doğmuştur. Polonya'nın Byalıstok kentinde oturan Doktor Ludvig Zamenhof, orada yanyana yaşayan ama birbirini anlayamayan dört ayrı toplum arasındaki gerginlik ve düşmanlığı üzüntüyle görmüş, ulusların barış içinde birlikte yaşamasına en büyük engellerden birinin dil ayrılığı olduğu kanısına varmıştır. Zamenhof, bu engeli gidermek için yıllarca düşünmüş, çalışmış ve denemiş, 1887 yılında Esperanto dilini ortaya atmıştır. Bu dilin o zamanki ve şimdiki ereği, hiç bir kimsenin ana dili yerine geçmeyip, herkesin ikinci dili olmaktır.

Uluslararası dil olarak Esperanto, diğer ulusal ve yapma dillerden çok farklıdır. Üç yüzden çok yapma dil ortaya konmuş olmasına karşın, yalnız Esperanto'nun epeyce tecrübesi vardır. Yetmiş sekiz yıldır edebiyat ve her türlü uluslararası ilişkilerde hizmet eden Esperanto'nun yanında, diğer bütün yapma dillerin hâlâ ilkel nitelikte olduğunu söylemek yerinde olur.

Ulusal diller ise, uluslararası dil olarak pek uygun değildir. Öğrenilmeleri, özellikle başka dil gruplarının dillerini konuşanlar için, çok güçtür. Ana dilini bildiği denli başka bir ulusal dili öğrenmiş olanların sayısı çok azdır. Bu yüzden, herhangi bir

ulusal dilin uluslar arasında kullanılması, kesinlikle söylenebilir ki, bir ulusun yararına, öteki ulusların dokuncasına olur. Esperanto ise, herkesin aşağı yukarı aynı koşullar altında öğrenebileceği bir dildir. İkinci olarak, Esperanto'nun yapısı o denli düzenli ve akla uygundur ki, ulusal dillerden 5–10 kez daha az bir zamanda öğrenilebilir.

Esperanto'nun öğrenilmesi iki bakımdan kolaydır. İmlâsı bütünüyle düzenli olup, her harfi bir sesi (fonemi) temsil eder. İkinci ve en önemli kolaylığı, Esperanto'nun sözcük çekimine ve türetimine çok elverişli olmasıdır. Bunu bir kaç örnekle gösterelim.

Esperanto'da, isimler, "o", fiiller "i", sıfatlar "a" ve zarflar "e" ile biterler.

paroli – konuşmak
parolo – söylev, konuşma
parola – şifahi, sözlü, konuşulan
parole – konuşarak, konuşmakla, sözlü şekilde
aparta – ayrı
aparte – ayrıca
aparti – ayrı olmak
du – iki
dua – ikinci
due – ikinci olarak
duo – çift

İsimler basit bir şekilde çoğul ve nesne şekillerini alırlar. Çoğul eki "j" (bu harfin okunuşu "y" dir), nesne eki "n" dir.

bildo – resim
bildoj – resimler
bildon – resim, resmi (nesne)
bildojn – resimler, resimleri (nesne)

Fiillerin çekimi de basittir.

paroli – konuşmak / mi – ben
Mi parolas. – Konuşuyorum.
Mi parolos. – Konuşacağım.
Mi parolis. – Konuştum.
Mi parolus. – Konuşsaydım. Konuşacaktım. (ricalar ve istenilen ama yapılmayan eylemler için)
Mi parolu. – Konuşayım.

Öznenin (bu örnekte "Mi") şahsı ya da sayısı değiştirilince, fiil değişmez. Her fiilin çekimi yukarıda gösterildiği gibidir.

Kelimeler, kırk kadar yapım ekiyle türetilirler.

sana – sağ, sıhhatte
sani – sıhhatte olmak.
sanigi – tedavi etmek
sanigo – tedavi
sanigilo – ilâç
sanigisto – doktor
sanigistaĉo – doktor taslağı
resaniĝi – iyileşmek
malsana – hasta
malsaneta – hafif hasta
malsanega – ağır hasta
malsaniĝi – hastalanmak
malsanigi – hastalandırmak
malsanulo – hasta insan
malsanulejo – hastahane

Bu örnekler, "san–" kökünden yapılabilen sözcüklerin bir kısmını gösteriyor. Esperanto'nun kurallarını ve eklerini öğrendikten sonra bir insan, öğrendiği her hangi bir kökten, fazla ezberlemeksizin en az beş, kimi zaman da yüze kadar sözcük türetebilir. İşte bunun için, Esperanto'nun kolaylıkla öğrenilebilen on bin kökünden pek zengin ve nüanslı yüz bin sözcüklü bir hazine teşkil edilebilir.

Esperanto'nun bu nitelikleri dolayısıyla, uluslararası çalışmalarda bulunan topluluklar ve kuruluşlar, onu artan bir ilgiyle karşılamaktadır. Ortaya atıldığından bu yana Esperanto'nun edebiyatı on bin cilde erişmiştir, her hafta en az bir yeni kitap bu edebiyata mal olmaktadır. Bu edebiyat, 32 dilin en büyük yapıtlarının Esperanto'ya çevirilerini ve doğrudan doğruya Esperanto olarak yazılan yapıtları kapsar. Bunların ise en güçlü kısmı şiirlerdir. Esperanto'da çıkan dergilerin sayısı bugün yüzü geçiyor. Sayıları bir milyonu bulan Esperanto konuşanlar, eğitim, turizm, mektuplaşma, uluslararası kongreler ve çeşitli bilimsel çalışmalarda bu dili kullanıyorlar. Son zamanlarda, bu özel kullanış Esperanto'nun yeterliğini gösterince, çeşitli resmî kurumlar da onu tanımaya ve desteklemeye başlamaktadırlar. Dünyada Esperanto'yu okutan okul ve üniversitelerin sayıları gün geçtikçe çoğalmaktadır. On iki devlet Esperanto radyo yayımı yapıyor. UNESCO, 1954 yılından beri Esperanto'yu yayan kurumlarla işbirliği ediyor ve "Doğu ile Batı Kültürel Değerler Değişimi" projesi ile ilgili olarak, önemli eserlerin Esperanto'ya çevirilip yayınlanmalarına yardım ediyor. Bu yıl ise, şimdiye değin 26 milyon kişinin imzalarını taşıyan bir dilekçenin Birleşmiş Milletler'e sunulması yoluyla bu örgütün ciddî yardım ve desteğinin sağlanılmasına çalışılıyor.

Jonathan R. POOL

YENİ YAYINLAR:

SODOM VE GOMORE: (roman, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu.*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966., 372 sayfa, fiyatı 10 lira. İsteme yeri: Bilgi Yayınevi, Sakarya caddesi no. 8 Yenişehir/Ankara. "Aşağıdaki Bilgi Yayınları da bu adresten sağlanabilir." Usta romancı Karaosmanoğlu'nun bu romanı ilk kez 1928'de Arap harfleriyle yayımlanmıştı. Genç kuşaklar için bu yeni basımı yapıtın ilk basımı gibi bir şey olmaktadır. Düşman elindeki Istanbul'un o günlerini, bütün çıplaklığıyla belgelemekte olan *Sodom ve Gomore*'yi okurlarımıza duyuruyuruz.

BİR ALMAN DOSTA MEKTUPLAR: (denemeler, *Albert Camus.*, çeviren: Suat Tuygan., Bilgi Yayınevi, Ankara 1966., 57 sayfa, 3 lira.)

DURUŞMA GECESİ: (roman, *F.Dürrenmatt.*, Türkçesi: Cenap Yılmaz., Bilgi Yayınevi, Ankara 1966., 83 sayfa, fiyatı 4 lira.)

TÜTÜNÜN ZARARLARI (dört kısa oyun, *Anton Çehov.*, Türkçesi: Yılmaz Gruda., Bilgi Yayınevi, Ankara 1966., 71 sayfa, fiyatı 4 lira. "Kitapta, *Tütünün Zararları, Bir Evlenme Teklifi, Sayfiyede Yaz, Ayı* adlı dört oyun yer almıştır.")

ÜVERCİNKA: (şiirler, *Cemal Süreya.*, De Yayınları, Istanbul 1966., 64 sayfa, fiyatı 3 lira. İkinci basılış. İsteme yeri: De Yayınevi, Vilâyet Han, Cağaloğlu/Istanbul. "Aşağıdaki De Yayınları da bu adresten istenebilir.")

ÇAĞRILMAYAN YAKUP: (şiirler, *Edip Cansever.*, De Yayınları, Istanbul 1966., 64 sayfa, fiyatı 3 lira.)

ELLERİ VAR ÖZGÜRLÜĞÜN: (Şiirler, *Oktay Rifat.*, De Yayınları, Istanbul 1966, 64 sayfa, fiyatı 3 lira.)

RUBAİLER: (rubailer, *Nâzım Hikmet.*, De Yayınları, Istanbul 1966., 34 sayfa, fiyatı 2 lira.)

SABAHAT: (oyun, *Nâzım Hikmet.*, De Yayınları, Istanbul 1966., 101 sayfa, fiyatı 5 lira.)

YENİ DÜNYA: (hikâyeler, *Sabahattin Ali.*, Varlık Yayınları, Istanbul 1966., 206 sayfa, fiyatı 6 lira. İkinci basılış. İsteme yeri: Varlık Yayınları, Ankara Caddesi 49 Istanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

MÜFETTİŞLER MÜFETTİŞİ: (roman, *Orhan Kemal.*, Varlık Yayınları, Istanbul 1966., 368 sayfa, fiyatı 6 lira.)

KİRA KİRALİNA: (Roman, *Panait Istrati.*, çeviren: Yaşar Nabi., Varlık Yayınları, Istanbul 1966., 156 sayfa, fiyatı 4 lira. Dördüncü basılış.)

ESKİ AKDENİZ VE YAKIN DOĞU UYGARLIKLARI : (*J. Gabriel-Leroux* ve *Georges Contenau*'dan çeviren: Nihal Önol., Varlık Yayınları, Istanbul 1966., 235 sayfa, fiyatı 5 lira.)

KÜÇÜK KADINLAR: (çocuk romanı, *L. M. Alcott.*, kısaltarak çeviren: Gülçin Yücel., Varlık Yayınları, Istanbul 1966., 106 sayfa, fiyatı 2 lira.)

AYNALAR DÜNYASI: (Alis'in serüvenlerinden., *Lewis Carol.*, kısaltarak çeviren: M.Z. Gülsoy., Varlık Yayınları, Istanbul 1966, 65 sayfa, fiyatı 1 lira. İkinci basılış.)

KIRMIZI TAKKELİ KIZ: (masallar, çeviren: *Tahsin Yücel.*, Varlık Yayınları, 54 sayfa, fiyatı 1 lira.)

SOSYALİZM SÖZLÜĞÜ: (kavramlar-kısa biyografiler., *Erdoğan Başar.*, Toplum Yayınları, Ankara 1965., 156 sayfa, fiyatı 750 kuruş. İsteme yeri: Toplum Yayınevi, P.K. 176 Ankara. "Aşağıdaki Toplum Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

KADIN VE SOSYALİZM: (*August Bebel.*, Toplum Yayınları, Ankara 1966., 121 sayfa, 5 lira. Birinci kitap.)

SOSYALİST ANLAYIŞ: (*Jean Jaures.*, çevirenler: Aslan Başer Kafaoğlu-Yücel Tuncer., Toplum Yayınları, Ankara 1966., 114 sayfa, fiyatı 5 lira.)

İNSAN MANZARALARI: (şiirler, *Nâzım Hikmet.*, İzlem Yayınları, Istanbul 1966., 112 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: İzlem Yayınevi, Beyazsaray, Beyazıt/Istanbul.)

YORGUN SULARDA AŞK: (şiirler, *Şahinkaya Dil.*, Gündüz Yayınları, Ankara 1966., 27 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme Yeri: P.K. 136 Ulus/Ankara.)

KORKU DUVARI: (şiirler, *Orhan Ulukan.*, Ankara 1966., 40 sayfa, fiyatı 3 lira. İsteme yeri: P.K. 238 Ankara.)

ÇİN'DEN PERU'YA: (Dünya şiirlerinden çeviriler., çeviren: Cevat Çapan., Çan Yayınları, Istanbul 1966., 74 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: P.K. 1034 Karaköy/Istanbul.)

BABA LÜFERLE BALIKÇI: (hikâyeler, *Ayhan Sarısmailoğlu.*, Hisar Yayınları, Ankara 1966., 131 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Hisar Dergisi, Necatibey caddesi, Yenişehir/Ankara.)

İNSANLIK MELODİLERİ: (şiirler, *Ahmet Ayberkin.*, Çağdaş Yayınları, Ankara 1966., 32 sayfa, fiyatı 2 lira. İsteme yeri: Ahmet Ayberkin, İller Bankası Şehircilik İşleri, Ankara.)

ŞAİRLER ANTOLOJİSİ: (1966 Yılı Şairler Antolojisi., hazırlayanlar: Nuri Kırcıoğlu-İdris Dinçer., Kırcıoğlu Yayınları, Istanbul 1966., 307 sayfa, fiyatı 12,5 lira.)

DEVRİM DİLİYLE: (yazılar, *Malik Adalan.*, Bursa 1965., 64 sayfa, fiyatı 250 kuruş.) *Devrim Diliyle*'de emekli öğretmen Malik Adalan, Atatürkçülük ve O'nun devrimleri, özellikle de Dil Devrimi üzerinde durmaktadır. Okurlarımıza duyururuz.

Güney ÇETİN

BU SAYININ SÖZCÜKLERİ

çağdaş : Aynı çağda olanlardan her biri, *hemasır;* çağımızda olan, *muasır.*

devinim : Devinmek eylemi, *hareket.*

eylem : Belli bir erekle belli bir yöntem kullanılarak yapılan iş, *ameliye;* eylemek işi, *fiil.*

ıra : Bir şeyi benzerlerinden ayırt etmeye yarayan temel özellik, *seciye, karakter.*

kargaşa : Topluluk içinde düzen bozukluğu ve yasaya saygısızlık, *fitne, anarşi.*

kavram : Bir şey için ve özellikle o şeyin nitelikleri ya da imleri için taşıdığımız genel düşünü, *mefhum.*

kıya : Adam öldürme ya da bu derecede ağır sayılan suç, *cinayet.*

kural : Bir işlemin doğru sonuç vermesi için tutulacak ya da oluşta tutulmuş bulunan belli yol, *kaide.*

neden : Bir varlığı ya da olayı doğuran şey, *sebep, illet.*

nitelemek : Bir şeye nitelik vermek, *tavsif etmek, vasıflandırmak.*

olanak : Olabilirlik, *imkân.*

oymak : Boy ya da uruk denilen topluluğun ayrıldığı bölümlere verilen ad, *kabile.*

öneri : Kabul edilsin diye öne sürülen düşünü, *teklif.*

sav : İleri sürülerek savunulan düşünü, *dava, iddia, tez.*

türe : Yasa ve gelenek - göreneklerin bütünü; yasaların cezaya değgin olmayıp alacak verecek gibi davaları ilgilendiren bölümü, *hukuk.*

yanıtlamak : Bir soruyu yanıtla karşılamak, *cevap vermek.*

yasa : Devletin yasama kurulunca, herkesce uyulmak üzere konulan her türlü kural, *kanun.*

yasama : Yasa koyma, düzen verme.

yazgı : Alınyazısı, bir insanın başına gelmesi ezelden beri Allah tarafından kararlaştırılmış olduğuna inanılan her türlü haller, *kader, mukadderat.*

yıkım : Büyük dokunca; büyük dokunca ve sıkıntılara yol açan olay ya da hal, *felâket.*

TDK'nun Yeni Yayınlarından :

DİLBİLGİSİ

Tahir Nejat Gencan

Fiyatı : 20 lira

TÜRK DİLİ, Sahibi : Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen : Ömer Asım AKSOY.

Yeni Yayınlarımız:

Agâh Sırrı LEVEND

ALİ ŞİR NEVAÎ

Fiyatı 30 lira

TARAMA SÖZLÜĞÜ II.

Fiyatı 40 lira

DERLEME SÖZLÜĞÜ II.

Fiyatı 35 lira

ÖZ DİLİMİZ

Düzenleyen : Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

Fiyatı 3 lira

KONUŞMALAR

Düzenleyen : Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

Fiyatı 2.5 lira

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

Hazırlayan:

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı 10 lira

YENİ İMLÂ KILAVUZU

Türk Dil Kurumu'nca hazırlanan ve kısa bir sürede tükenen bu yapıtın 2. basımı çıktı

Fiyatı 4 lira

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 177, 1 Haziran 1966*

CUMHURBAŞKANI SAYIN CEVDET SUNAY TÜRK DİL KURUMU'NA ONUR VERDİLER

Cumhurbaşkanı Sayın Cevdet Sunay 7 mayıs 1966 salı günü saat 9.30'da Türk Dil Kurumu'na onur vermişler ve Kurum Başkanı ve Yürütme Kurulu üyeleriyle bir süre görüşmüşlerdir. Bu görüşme sırasında Atatürk'ün bir emaneti olan Türk Dil Kurumu'na karşı duydukları yakınlığı belirtmişler, çalışmalar üzerine bilgi almışlar ve Kurum yöneticilerinin dilekleriyle ilgilenmişlerdir. Saat 10.00'da Kurum'dan ayrılan Cumhurbaşkanımız, Kurum'un onur defterine şunları yazmışlardır:

Sevgili Atatürkümüzün büyük eserlerinden biri olan Türk Dil Kurumu'nu ziyaret ederken heyecanlı idim. Dilimizin Türk malı bir şekle girmesine ve anlamının kolaylaşmasına yaptıkları hizmet büyüktür. Hepimiz minnettarız. Gördüğüm çalışmaları ile övündüm. Başarılarının devamını diler ve bütün üyelere teşekkür ederim.

7 mayıs 1966
CEVDET SUNAY

KAÇ KİŞİ KALDI?

AGÂH SIRRI LEVEND

Her devirde, kendi çağının politika, fikir, edebiyat ve sanat hayatında söz sahibi olmuş güçlü ve usta kişiler sahnede görünürler. Bunlar bir süre çevrelerini etkiledikten sonra çekilip giderler. Yerlerine gelen yeniler, aynı güçte olmasalar bile, aynı yetkiyle sözlerini ve hükümlerini yürütürler. Ne eskilerinin buna üzülmesine, ne de yenilerin bundan gururlanmasına yer vardır. Hepsi de olağandır ve olağan görülmesi gerekir.

Hatta sevinilse bile yeridir. Düşman karşısında savaşan birlikler, nasıl yorulup yıprandıktan sonra çekilir, yerine yeni kuvvetler siperlere girer, böylece savaş taze kuvvetlerin katılmasıyle daha da hızlanırsa, bilim ve sanat alanında eskilerin çekilip yenilerin çalışmalara katılması, yürüyen hayat hesabına kıvanç verecek bir olaydır.

Yalnız bir noktada bu genel kuraldan ayrılmak gerekiyor. Eski çağlara ait geride bıraktığımız birçok fikir ve edebiyat kalıntıları vardır. Bunlar kültür tarihimizin başlıca belgeleridir. Bu belgeleri okuyup anlayanlar gittikçe aramızdan eksilmekte olduğuna göre, kısa bir süre sonra bunlar büsbütün unutulup gidecek, okuyan da, anlayan da kalmayacaktır.

Hemen şunu söyleyelim ki, eski eserlerimizden bir bölüğü için hiç de üzülmeye yer yoktur. Bunlar kapsam bakımından çağını geçirmiş, edebiyat tarihi yönünden önemini yitirmiştir. Bir bölüğü de vardır ki, bir sanat anıtı olarak hâlâ yaşamakta ve değerlerini saklamaktadır. İşte bunları yeni kuşaklara tanıtmak zorundayız.

Fakat bu işi kim yapacak? Denilebilir ki, üniversitelerin belirli fakültelerinin her yıl verdiği mezunlardan bir kaçı, fakülte çevresinde kalıp uzman olarak yetişmektedir. Bunlar pekâlâ bu incelemeleri yapabilirler. Doğrudur; ancak o bilgiyi, ilkokul sıralarından başlayarak, yıllarca süren öğrenim hayatı içinde aralıksız almış, eski çağın kendine özgü çevrelerin-

de yetişerek, o hayatın havası içinde yaşamış ustaların, bu işteki rolü ve payı inkâr edilemez.

Bundan başka, eski çağların dil ve edebiyat kalıntılarıyle meydana getirilecek öyle yeni sentezler vardır ki, işte bunları ancak o kalıplarla yuğrulmuş olanlar yapabilir.

Örneğin, Türk dilinin tarihî bir sözlüğüne ihtiyacımız vardır. Daha öncelerini ve başka lehçeleri bir yana bıraksak bile, XIII. yüzyıldan Cumhuriyet devrine değin süregelen Türkiye Türkçesi'nin, her devirdeki kelimeleriyle bunların geçirdiği değişiklikleri gösterecek, metinlerde geçen bütün kavramlarla mazmunları örnekleriyle birlikte içine alacak bir sözlükten yoksun bulunmaktayız.

Türk Dil Kurumu, bu önemli boşluğu doldurmak için bu konu üzerinde durmaktadır. Ancak her geçen günü kaybedilmiş sayabiliriz. Dil Kurumu böyle bir teşebbüse girişti̇ği zaman, acaba kaç kişiyi hazır bulacaktır?

Bunun gibi, eski edebiyatımızın başlıca ürünleri Türk harfleriyle basılmalıdır. Bugün bu edebiyatla ilgili olarak, Fuzuli ve Nedim gibi ünlü birkaç şairin divanından başka elimizde kaç eser vardır? Oysa divan edebiyatı uçsuz bucaksız bir denizdir. Hiç olmazsa belli başlı ürünlerini ortaya koyup gençlere tanıtmak zorundayız.

Yine bu arada söylemek gerekir ki, bir divan edebiyatı ansiklopedisine ihtiyacımız vardır. Bu edebiyatın türlü ürünlerinde geçen öyle kelimeler vardır ki, anlamlarını bildiğimiz, bilmediklerimizi kamuslarda bulduğumuz halde, kavramlarını, bu kelimelerle meydana getirilmiş mazmunları, sözlüklerde bulmak imkânı yoktur. Bunları bilen ve bu konuyu kendine meslek edinen kişilerin sayısı, bir elin parmaklarını pek geçmez. Bunlar ortadan çekilince de, bu bilgiler bir daha gün ışığına çıkmamak üzere unutulup gider.

Bu alanda yapılacak daha hayli işler vardır. Eğer bütün bu hazineleri kaybolmaktan kurtarmak millî kültürümüz bakımından gerekli ise – ki bizce millî kültürün kendisidir – vakit geçirmeden bu gibi teşebbüslere girişmeliyiz.

ANKARALI AŞIK ÖMER'İN

Çanakkale Destanı

Çanakkale derler yokken hesapta
Mahşerin dünyada kurulduğu yer
Çanakkale derler topraktan kapta
Şehitlik şerbeti verildiği yer

Bayrakların karışması kanlara
Kılıçların kükremesi kınlara
Yanık bağırlara ak alınlara
Çelik yağmurunun çevrildiği yer

Ejder ateş salan arslan böğrüne
Timsah diş saplayan insan bağrına
Istanbul denilen cânân uğruna
Yüz bin canın yere serildiği yer

Istanbulun gözler dolu baktığı
Yavrularım diye ağıt yaktığı
Dere dere yakut kanın aktığı
Yiğit harmanının savrulduğu yer

Parıldarken vicdanda din misâli
Direnirken şol sed-di Çin misâli
Tırpan girmiş körpe ekin misâli
Sıra sıra evin devrildiği yer

Gelsin Aşık Ömer hisse kapmaya
Toprak seccadede yurda tapmaya
Çanak çömlek değil Vatan yapmaya
Toprağın al kanla yoğrulduğu yer

Behçet Kemal ÇAĞLAR

Sayın Emin Bayraktaroğlu'na Açık Mektup

HAYDAR EDİSKUN

"Edebiyat, ölçülü söz söylemektir; onun dersi de yine ölçülü sözlerle verilir."

Emin Bayraktaroğlu

"Meydan" gazetesinin "Kelimeler" köşesindeki yazılarınızı –çok şükür– hemen her hafta kaçırmadan okumaktayım. Bu yazıların pek çoğu, dilimizin özleşmesine karşıdırlar. Üstelik bunlar –lodos olsun, poyraz olsun– her esintide **Türk Dil Kurumu**'na karşı bozuluvermekte; **Kurum**'un yöneticilerine de, üyelerine de, **Kurum**'dan yana olanlara da çatmaktan, kara sürmekten geri kalmamaktadırlar: "**Alaylı dilciler ne idüğü belirsiz insanlar, küçük insanlar, uydurmacılar, alaylı dil âlimleri, dilci geçinenler, dil uydurucuları, çıkar adamları, beşinci kol sâlikleri, zavallı dilcilerimiz, iptidâiler....** vb." Hemen her tümcesinde "Allah, millet, vatan, fazilet, ahlâk, iman, ilim, irfan" gibi sözcüklerin sık sık geçtiği yazılarınızda yukardaki sövgülerin yer alması, yakışmıyor doğrusu.

Sayın Emin Bayraktaroğlu, bilirsiniz, "**Emin**" sözcüğü, yakın zamanlara kadar, terimlerimizde sık geçerdi: **Şehremini**, **kent** işlerini yönetendi; **Sandıkemini**, para işlerine bakandı; **Darülfünun Emini**, Üniversite Rektörü idi; **Alay Emini**, askerlikte alay'ın, **Bölük Emini**, bölüğün para işlerini yönetendi. Şimdi siz de, Türkçemize çekidüzen vermek üzere, kendinizi "**dil emini, Türkçe emini, kelimeler emini, edebiyat emini**" gibi önemli bir işle görevli saymaktasınız. Sizi kutlarım, ama "**dil eminliği**" gerçekten zor bir iştir, güçlü bir bellek ister: Bir zamanlar, kara dediklerine şimdi ak dememek için. Sağlam bir bilgi ister: Sürçmemek sendelememek için. Sarsılmaz bir inanç ister: Yumurta küfesini yere çalmamak için.

Mektubum, yazılarınızda bu niteliklerin bulunup bulunmadığını araştırmaya çalışacaktır. İzin verirseniz, soruyu ortaya koyalım: Yazılarınız, neyi savunmaktadır? (Genellikle) **Osmanlıca sözcükleri!** Peki. Öyleyse, hemen her hafta bu savunuyu yaparken:

I. "Uyduruk" dediğiniz sözcükleri niçin kullanırsınız?

II. Niçin çelişmelere düşüyorsunuz?

III. "Uydurukçuluğa" niye siz de hevesleniyorsunuz?

IV. Güzelim Türkçe'yi niçin sakatlıyorsunuz?

Alın yazılarınızı, bir kez okuyun. Ama, belki size zahmet olur, ben okuyayım, siz dinleyin.

I. Yazılarınızda –kimi kez tümcede– Türkçe sözcükler de, "uyduruk" dedikleriniz de Osmanlıcalarıyle hatta Fransızcalarıyle kol koladır, sarmaş dolaştır:

1. (.... **meşhur** Mevlid manzumesinde...– ... yazılan **ünlü** mersiyeyi...)
2. (... hitap ettiğin millete **saygı** için olsun onun vicdanına **hürmet** et!)
3. (... edebiyat **sorularından** biri yine yanlış **sual**'di.)
4. (... hem **bilgi**, hem soru tekniğinden... –Dil davası, bir **ilim** davası...)
5. (... Müslüman olmadan **önce**... –Son inkılâptan **evvel**'di.)
6. (... **lisanımız**daki bütün Türkçeleşmiş....– Bunları **dilimiz**den atmak...)
7. (... mektubun **muhterem** yazarından... –.. **sayın** bir Dil Kurumu mensubu...)
8. (... ısrarlı **istihzalarıyle** yenmiştir.– ... lûgat paralayanları **alay'la** karşıladılar.)
9. (... ...**hususi** bir dil felsefesine...– ... **özel** bir ses olan)
10. (...**şeklini** almalıdır. – ...**biçimine** koyarsa...)
11. (...sanat değerinden **mahrum**...– Okuma bilgisinden şiddetle **yoksun**...)
12. (... sahte **şöhret** yapmak...–**Ün** kazanmış...)
13. (... Ancak, **muharrir** zaman zaman...– Bu edebiyatın ilk **yazarı** ve Kutadgu-Bilik **müellifi**....)
14. (... otuz **senede**.... – Son **yıllarda**....)
15. (.... bu **vasıflar** içinde.... – ... mümessili saydıracak **nitelikte**....)
16. (... **bilhassa** çocuklarımızın... – **Hele** son yıllarda...)
17. (... **hakiki** hayat sahnelerini...– **Gerçek** ilim heyetleri....)
18. (... **kıymetli** şairlerimiz...– ... **değerli** Dil Doktoru...)
19. (... millî **kıymetlerimiz**...– ...kendi **değerlerimiz**...)
20. (... tıpkı insanlar gibi, **vatanları**...– ... **yurdumuza** öyle..)
21. (... millî bir **isim** oldu. – Alfa **adını**....)
22. (... bu **mevzuda** ne kadar çok... – ... bu **konuda** diyor ki...)
23. (... halkın **reaksiyonu** vardır.–... bazı kafalarda **tepki** uyandırdı.)
24. (... büyük **alâkayla** takip edecek.– **İlgi** çekici tarihlerini.)
25. (**Kudreti** tamamıyle ezilir. – ... **gücünü** nereden alıyor?)
26. (... dil **âlimleri**... – ... sosyoloji **bilginleri**....)
27. (... **netice** aldığımızı..– ... çok kere acı **sonuçlar**...)

28. (... **faydalı** eğlencesi idi. – ... daha **yararlı** bulmuştur.)
29. (... makalaler **neşredildi**. –Dergilerde **yayınlandı**.– ... haline getirip **yayımlamıştır**.)
30. (... en acı **misaller**... –Sayısız **örnekler**...)
31. (... zamanında **tecrübe** edilen...– Öz Türkçe **denemesi**....)
32. (... taktikle **muvaffak**... –**başarılı** sorular...)
33. (... muhteşem bir **iman**.... – ...Türkçe'yi kurtardım **inancı**...)
34. (... siyasî **teşekküllerimiz**... –Millet Meclisleri ve benzeri **kuruluşlar**...)
35. (.... on beşinci **asır**... –Türkçe **yüzyıllarca**....)
36. (... **seramoniye** bağlıdır. –Elçilerin vedâ' **törenlerinde**...)
37. (**Velhâsıl** bütün dünyada...– **Kısaca** iyi bir hürriyet...)
38. (... esenleşme **manasında**... –Ancak yerinde **anlamında**...)
39. (... bugün de aynı histendir. –...güzeli aramak **duygusundandır**.)
40. (Kalem sözüne bir **mukaddeslik** veren kitap...–... Kaleme böyle **kutsal** değer kazandırmıştır.
41. (... hizmet **gayesi** yanında... –... onun **amacı** olmuştur.)
42. (.... uygun olması **lâzımgelir**. –... ele almak **gerekecektir**.)
43. (... en kültürlü **başvekil**... – ... **Başbakan** Demirel'in...)
44. (... kendisine değil **talebesine**... –Bazı talihsiz **öğrencilere**.)
45. (... derin **teessür** içinde... – ... **üzüntüsü** içinde...) vb.

Bu kadar mı? Hayır. Yer tutmasın diye, geri kalanları, şöyle sıralayıvereyim: (**Akımlar – anlayış – aşırı – barış – baskı – aydın – buluş –belirtmek – birim – bölge – bir kez – çağrışımlar – çevre – çoğul – derlemek – desteklemek – duygulanmak – davranış – durum – düşünürler – eğitim – gelişme – geliştirmek – genel – ilgilendirmek – incelemek – irdelemek – ilgili – kavram – kalkınma – sanı – önder – özellikle – ölümsüz – onarmak – özetlemek – sağlamak – soysuzlaştırmak – suçlandırmak – tutum – ülkü – sömürge – uygulamak – üye – yönetmelik – kutlanmak – kutlulanmak – yankılar – yöneltmek – yarışma – zorlu..**) vb.

Sayın Bayraktaroğlu, tutumunuz şaşırtıcı. Siz, öz Türkçe ya da "uyduruk" dediğiniz bir sözcüğün yanısıra Osmanlıca'sını da, Fransızca'sını da kullanınca, insan, bunları ayrı anlamlarda sözcükler sanıyor: (Millete **saygı** için olsun onun vicdanına **hürmet** et!) – (Edebiyat **soru**larından biri yine yanlış **sual**'di.) ... vb. Allahaşkınıza söyleyin: Bu tümcelerdeki **saygı** ile **hürmet; soru** ile **sual** başka başka anlamlarda mıdır? Ya ötekiler? Aynı yazının bir yerinde **reaksiyon**, bir yerinde **tepki**; bir yerinde **alâka**, bir yerinde **ilgi**; bir yerinde **muhterem**, bir yerinde **sayın**; bir yerinde **mukaddes**, bir yerinde **kutsal**... Bunlar ve yukarda gösterdiklerim ayrı anlamlarda iseler, sizce de bence de söylenecek çok şey olacaktır; yok,

aynı anlamlarda iseler, bunun nedenini yani –sizin deyimlerinizle söyleyeyim– bunun "**derunundaki derin manayı**", "**authentique örneğini**" ortaya koyup açıklamanız gerekir.

II. Çelişmeler

Çelişmeye düşmemek için insanın güçlü bir belleği olması gerektiğine değinmiştim. İnsanda bellek güçlü değilse, bir zamanlar kara dediğine –bir de bakarsınız– bir gün ak deyiverir. Sayın Bayraktaroğlu, bu bellek zayıflığı sizde de görülüyor. Bakın nasıl?

1) Bir yazınızda şöyle buyuruyorsunuz: (Türkçe'nin Acemce **gul** sesine verdiği **gül incelişi**, gülün güzelliği kadar **engin bir dil ve sanat hâdisesidir.**)

Güzel! Ama, "**Cılızlaşan Dil**" başlığını taşıyan başka bir yazınızda da şu düşünceleri savunuyorsunuz: (...**vazife** yerine **ödev**; **muallim, hoca, ata** yerine **öğretmen**; **maarif** yerine **eğitim**; **âlim** yerine **bilgin**... Bütün bu Türkçe ve Türkçeleşmiş kelimelerin o ağırbaşlı, o vakur sesleri ve manaları yerine konulan kelimeler ise, lûtfen dikkat ediniz, **hep ince sesli kelimelerle örülmüş**, birtakım cılız sesli kelimelerdir... Evet, Türkçemizi ince ve cılız sesler sarıyor.)

Sonra da şu yargı: (Bu dil, bu millete yakışmaz. Çünkü Türk milleti **cılız kelimelerin** değil, **gür ve gürbüz kelimelerin**, öyle seslerin ve davranışların milletidir.)

Gul, gül oldu mu inceldi diye bunu "**engin bir dil ve sanat hâdisesi**" sayıyorsunuz; **vazife**'yi **ödev**, **muallim**'i **öğretmen** yaptık mı bu sözcükler inceldi diye: "**Bu dil, bu millete yakışmaz**" yargısını yapıştırıyorsunuz. Anlaşılan size ses beğendirmek güç.

2) Yine "**Cılızlaşan Dil**"e dönelim: (**Âza** yerine **üye**; **muallim, hoca, ata** yerine **öğretmen**; **maarif** yerine **eğitim**; **alâka** yerine **ilgi**; **âlim** yerine **bilgin**... Bilmem dikkat ediyor musunuz? Yerlerine birtakım uyduruk kelimeler kullanılan sözlerimizin asılları, hep, kalın sesli hecelerle örülmüş, ağırbaşlı, vakur ve heybetli kelimelerdir." buyuruyorsunuz.

Güzel! Ama şu **üye, öğretmen, eğitim, ilgi, bilgin** gibi "**uydurukları**" kullanmak yazılarınıza yakışır mı?

3) Şu tümcenizi çelişmenin başka bir örneği olarak göstermek isterim: "Türkçe'ye **mahsus özel** bir ses olan (1) sadalısı..." (**Mahsustan Özel** Kalem Müdürü gibi bir şey. Not.– **Mahsus** ile **özel** arasında virgül konulsa da olmaz, olamaz.)

4) "**–sel ve –sal Hikâyesi**" başlıklı yazınızda çok kesinsiniz: "Bu –sel ve –sal ekleri, **uydurmacıların en gülünç uydurmalarından biridir.**"

Doğrusu, kuvvetli bir yargı. İyi ama "**uydurmacıların bu en gülünç uydurması**" hiç bir zaman yazılarınıza girmemeliydi; işte girmiş:

"İslâm, kaleme böyle **kutsal** değer kazandırmıştır" (Ben, size demedim miydi "**dil eminliği**" güç bir iştir diye?)

5) Yine şöyle buyuruyorsunuz: "... onun yerine, Türkçe değil, Ermenice asıllı bir kelime buldular: **Örneğin.** Ermenice **orinak** aslından Türkçeleşmiş bir kelimeye aşırı iltifat bize Ermeni mezalimi yıllarında ölenlerimizi düşündürüyor... Ermenice **örneğin** yaşasın da Arapça **meselâ** unutulsun."

İşittim ki düşüncenizi bir sohbetinizde de yinelemiş ve **örnek** sözcüğünün bizde ancak 70–75 yıldan beri kullanılageldiğini söylemişsiniz. Sizden ricam, şu soruları –zahmetse– cevaplandırın da herkes öğrensin:

a) "**Örnek**" sözcüğü, Ermenice'den dilimize hangi kitap ya da yazı ile girmiştir?

b) Arapça "**misal**" sözcüğünü unutmaya başlayıp –üstelik– ulusa da unutturmaya çalışıp da Ermenice olduğunu söylediğiniz **örnek** sözcüğünü yazılarınızda niçin sık sık kullanırsınız? (Bunun başka **örnekleri** – İngilizce'yi **örnek** tutacak – Bunlardan **örnek** alıp – Sayısız **örneklerle** – Mersiye edebiyatı **örnekleri**– Bunun authentique **örneği**.. vb. gibi). "**Örnek**" sözcüğüne "**bu aşırı iltifat**" neden?

c) "Ermenice **orinak** aslından **Türkçeleşmiş bir kelime**" dediğinize göre **Türkçeleşmiş olan örnek** mi, yoksa **örneğin** mi? (Tümcede bir aksaklık var sanırım.)

Örnek kökeni üzerinde yeteri kadar ya da hiç bir araştırma yapmadığınız anlaşılıyor. Hele bu sözcüğün bizde 70–75 yıl kadar bir geçmişi olduğundan söz edivermek ise –kanımıza göre– bir ataklıktır.

Sayın Bayraktaroğlu, şu kanıt ve tanıtlara ne diyeceksiniz? bilemem:

a) (**Örnek**: Nümune, **örnek**, misal, suret, resim, kılık.) (Şeyh Süleyman Ef. Lûgat-i Çağatâyî ve Türkî-i Osmanî– Ist. 1298)

b) (**Örnek**: Patron, model, mostra.) (Türkçe'den İngilizce'ye Lûgat Kitabı, Redhouse. Londra, Kasım 1890)

c) (**Nümune** (Fetha ile zamme ile yani nemune veya nümune) : Görümlük, misl, mânend, **örnek**.) (**nümûdâr**: **örnek**, şibh, mânend, nazîr, hüccet, delil, bürhan.) (Bürhân-ı Kaatı', 1797)

ç) **Örnek** (Kırım, **Örnek** "Osmanlıca") Süs, ziynet, model, nümune) (c I, s 1231)

(**Ürnek** (Kazan lehçesi), Mostra, model) (c. I, s. 1841)

(Radloff – Tamamlanış tarihi: 1872)

d) (**Örnek** (Besükûn-ira ve feth-i nûn bema'nâ timsal büved ve Rûmiyye **görnek** hem-nâmend) "Râ harfinin sükûnu ve nun harfinin fethasıyle **timsal** anlamındadır. Türkler, buna **görnek** de derler." (Senglâh,

YAŞLI ADAMIN TÜRKÜSÜ

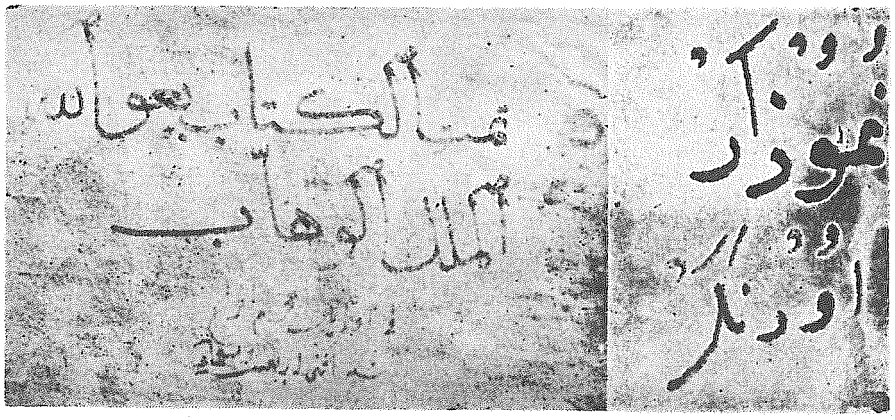
Yirmi bir yaşımda olsam
Seni oynarken görsem
Halay başı, saçlarında gül yazma
Ellerine vurulsam.

Heey deyip nara atsam
Sıvas davulunu vursam
Kalksam halkaya girsem
Tutsam sıcak kuş elini.

On sekiz yaşımda olsam
Konu ışık, fizik dersi
Dudağından bir gül çizsem
Boş versem sınav kâğıdını.

Muhammed Mehdî Han. Gibb vakıfları serisi. Çağatayca-Farsça Lûgat, tamamlanış tarihi: 1759)

e) Şu iki klişe, hicrî 942 (16. yy.) de yazılmış bir yazma sözlükten alınmıştır:



Sözlüğün yazarı "**nümûdar**" sözcüğüne "**örnek**" anlamı verdiğine göre, **örnek**, bizde 16. yüzyılda bulunmaktadır. Daha önceki yüzyıllarda var mıydı, yok muydu? araştırıyorum. Bana yardım edeceğinizi umarım.

6) "**Dilde Macbeth Dramı**" başlıklı yazınızda şöyle bir düşünce ile karşılaşmaktayız: "(Halk) Türkçeleşmiş değil de Türkçeleşmemiş kelimelerle lûgat paralayanları alay'la karşılardı."

Doğrudur; halk, bugün de aynı şeyi yapabilir; alay edebilir. Örneğin, o sizin kullandığınız:

a) "……halkın **reaksiyonu**..." sözündeki **reaksiyon**'u alıp "**rakı istiyon**" diyebilir;

Davul dernek gül bahçesi
Saçlarının arasında
Ormanında yörüklerin
Adını söylesem yürüsem.

On yedi yaşımda olsam
Mektuplar yazsam Türkçeden
Dizelerden bir yol açsam
Halk türküsü ayaklarına.

Postacıdan gelse yanıt
Kaçamak güzel perşembe
Gelsen, yağmur durağına kentin,
Göğsün dolu dolu bulut.

Ben olsam, bir ardıç olsam
Sen olsan mor menekşe
Gölgemde saklasam seni
Sen solsan, ben yaşlansam...

Ceyhun Atuf KANSU

---

b) "... kelimelerle **garnütürlerse...**" sözündeki **garnitürlerse**'yi alıp "**karnını ütülerse**" diyebilir;

c) "... **karikatürize** eden zekâsı..." sözünü anlamazlıktan gelip "**kara katırınıza ne olmuş?**" diye sorabilir;

ç) "... **komonist literatürü...**" sözünü alıp "**domatesli tarator**" yapabilir;

d) ".... **müzikal tekâmül...**" sözüne "**mızıkçı Kâmil**"i yakıştırabilir;

e) ".... **magazin atmosferi...**" sözünü "**mangalı atma bu sefer**" biçimine çevirebilir. Bu konuda size hak veriyorum. Dilinizi düzeltirseniz, halkın alayından kurtulacağınızı umarım. Hele "**Yeni Türkçe Karagöz**" adlı yazınızda "**Yeni Türkçe**" sözcüklerle alay etmek için Hacivat ile Karagöz'ü konuştururken:

(Hacivat– Değil, canım, sen **tekil**'sin.
Karagöz– **Tekir** sensin, ben oldum olası kara kediyim.
Hacivat– Karagöz, **konu**'yu değiştirelim.
Karagöz– Yapamam.
Hacivat– Neden?
Karagöz– **Huni**'yi daha dün aldım, bizim hanım da beğendi.
Hacivat– Karagöz'üm bu işlerde sen **olumlu** musun, **olumsuz** musun?

Karagöz– Ağzını topla, **uğursuz** sensin.) dedikten sonra **tekil** (onun zıddı olan **çoğul**) ile **konu**, **olumsuz** sözcüklerini: ".... Mevdû ve onun **çoğul**'u mebdûât..." – "Bununla beraber, Türkçe söyleyiş **konu**sunda Sakallı Celâl'e atfedilen..." – "Bu soruların hepsinin cevabı **olumsuz**dur". gibi tümcelerinizde kullanırsanız, halk, yazılarınızla alay etmekte elbette haklı olur.

7) "**Dilde Ses Güzelliği**" başlıklı yazıda, dilimizdeki **büyük ses uyumu**'ndan söz ederken bu uyuma bağlı kalmanın hatalı olduğunu ileri sürüyor, yanlış bilgiler veriyor, sonunda da temelsiz yargılara dayanarak Dil Kurumu'na yüklenmek istiyorsunuz:

(Bir dilde değil birkaç hece boyunca aynı ya da ince sesi yaşatmak, mümkün olduğu kadar, **her hecenin söylenişinde kalından inceye, inceden kalına geçerek**, çok ve değişik sesli söyleyişlerle dilde **musiki zenginliği sağlamak** yollarını düşünemezler. O kadar **iptidaidirler.** Bu, başlı başına bir dil anlayışıdır: Türk milleti, daha Orta Asya'da iken bile **Taş -kend** demiş, **Semer-kand** demiş fakat **Taş-kant** ya da **Semir-kent** dememiştir. Bunlardan birini **ke** ile ötekini **ka** ile yazmasını bilmiştir. Tıpkı bunun gibi **İl** ile **Han**'ı birleştirdiği zaman **İl-han** ya da **İl-han** (Her halde **Il-han** olacak?) dememiş, **İlhan** demesini bilmiştir. Böyle misaller, hele Türkiye Türkçesi'nde sayılamayacak kadar çoktur. Fakat Dil Kurumu bu! O, mutlaka Türk dilinin güzelleşmesi tarihine yabancı kalacaktır.)

Sayın Bayraktaroğlu, türlü bakımlardan yanlış bilgiler içindesiniz; bunları düzeltmek gerekecek:

a) ".... Bir dilde değil birkaç hece boyunca aynı kalın ya da ince sesi yaşatmak, mümkün olduğu kadar, **her hecenin söylenişinde kalından inceye, inceden kalına geçerek**..." diyorsunuz ki bu yanlıştır. Türkçe'de her hecede –kalın ya da ince– ancak bir ünlü vardır. Bu nedenle heceyi söylerken "**kalından inceye, inceden kalına**" geçmek olamaz.

b) **Taşkent** de, **Semerkant** de, **İlhan** da bileşik sözcüklerdir. Bileşiklerde ise, Orta Asya'da da Türkiye Türkçesi'nde de **büyük ses uyumu** yoktur, aranamaz.

c) Kızdım size Sayın Bayraktaroğlu! **Semerkand** için neye bir araştırmacık yapmadınız? Bakın ne diyor Dîvanü Lûgaat-it-Türk: (**kent:** Oğuzlarla Oğuzlara uyanlara göre "köy"; Türklerin büyük bir kısmına göre "şehir" demektir. Bundan alınarak "Fergane" kasabasına "özkent" adı verilmiştir: "kendimizin şehri" demektir. Yine böylece **semizkent** denir; büyük olduğundan böyle denilmiştir. **Farsça'da Semerkand derler.**) (c. I, s. 344/14).

Farsların "**Semerkand**" söyleyişini biz Türklere mal edip: "Türk milleti **Semerkent** dememiştir; **Semerkant** demesini ve yazmasını bilmiştir" gibi yanlış bir bilgiyi bu kadar rahatlıkla ve üstelik sövgü ile söylemenize kızmamak elde değil: "O kadar iptidaîdirler... Dil Kurumu bu! O, mutlaka Türk dilinin güzelleşmesi tarihine yabancı kalacaktır." Bilmem, hâlâ bu düşüncede misiniz?

III. Sayın Bayraktaroğlu, sizin de sözcük "uydurmak" hevesinde olduğunuz görülüyor; yalnız, bunların "dil ilmi"ne dayanıp dayanmadıklarını, "dilimizin musikisine ve estetiği"ne uyup uymadıklarını, "dilde musiki zenginliği sağlamak yolları"nı düşünüp düşünmediklerini okuyucu larınız değerlendirsinler: **garnitürlemek – monotonluğunda – sistemlendirmek** – (birer kelime) **somluğunda – uydurmalaşmak.**

IV. Dil konusunda çok titiz, çok duygun olduğunuzu biliyorum. En ufak bir pürüzü bağışlamıyorsunuz, hırpalıyorsunuz. Sonra da suçu döndürüp dolaştırıp Türk Dil Kurumu'na yüklüyorsunuz. Ama, bu arada, yazılarınızda boş, doldurma ya da anlamsız sözcüklere, tümcelere raslanması, insanı hem şaşırtıyor, hem üzüyor:

1) "**Vedâ'nın** şiirde dağ bağ gibi kelimelere kafiye koşulması....." (**Vedâ'ın** olmayacak mı? Bu da **inkilâb, inkılâb** uyarmalarınıza benzemiyor mu?)

2) "**Nât**'ıdır en mehîbi...." (**An'ane** sözcüğünü yazdığınız gibi bunu da **na't** yazmanız gerekmez miydi?)

3) "Bu, **mühim** değil, **önemli** olan..." (**Mühimmi** küçümsemek için mi **önemli** ile yan yana kullandınız?)

4) "Bu, güzeli aramak **duygusundandır.** Bugün çirkin kelimelere tepkisi, aynı **histendir.** " (Üstü frak, altı şalvar!)

5) "Ancak öyle iyi basılmış dergilere böyle dil ve imlâ pürüzleri **büsbütün yakışmıyor.**" (Bu söz, bu yazıya **hiç yakışmıyor.**)

6) "Bizde Cenab Şehabettin de bu **bilgidedir.**" (**Düşüncededir** sözcüğü, uyduruk mu acaba?)

7) "Ancak bunlar **bir** intihal değil, **birer** kreasyondur." (Neye önceki **bir** de, sonraki **birer**?)

8) "A O U I gibi kalın **sesli sadalılara...**" (Bunu mürettip söylüyormuş, ama suç Dil Kurumu'nda. **Sessiz sadalılar** da var zâhir!)

9) "**Vakitleri, zamanları** gelince de tabiî bir ölümle ölürler." (**Vakit saat gelince**'yi de, **vakt-i sa'd**'i de biliriz. **Vakitleri, zamanları gelince**, doldurma olmuyor mu?)

10) "Birtakım duyulmamış, **bilinmemiş isimler...**" (**Bilinmemiş isimler** ?)

11) "Boyalara bakarak **mavi köşe, yeşil köşe tariflerini** buldu." (Mavi köşe, yeşil köşe birer **tarif** olabilir mi?)

12) "Fakat bütün millî **kıymetlere değer** veriyor." (Sizin yazınızın başlığı "**Türkçe'de Zıt Kardeşler**"di sanırım.)

İ L K Y A Z

Ah. kimselerin vakti yok
durup ince şeyleri anlamaya

Kalın fırçalarını kullanarak geçiyorlar
evler çocuklar mezarlar çizerek dünyaya
Yitenler olduğu görülüyor bir türküyü açtılar mı
bakıp kapatıyorlar
geceye giriyor türküler ve ince şeyler

"Memelerinde biraz irin biraz balık ve biraz gözyaşı
bir dev oluyorsun deniz deniz deniz
Sisin dere ağızlarından sokulup akşamları
fındıklarımızı basıyor
neyleriz kararan tomurcukları
Çocuklarımıza yalvarıyoruz
– Aç durun biraz
tecimenlere yalvarıyoruz
– Bir "hotel" bir gizli evlenme az çiziniz
bir banka az çiziniz bir yalvarma
bizden size ve sizden dışardakilere

Karılarımızı yolluyoruz tırnaklarını kesmeye ve demeye
– evet efendim
Çocuklarımızı yolluyoruz dilenmeye
Bizler gidiyoruz yatağımız tanrıya emanet
yazların motorlu çingeneleri

---

13) "Çok zarif bir atlatma cümlesiydi. Fakat **derûnunda derin bir mana** saklıyordu." (Cümlenin **derûnunda derin bir mana**?)

14) "O kadar ki, bu türlü duyuş, düşünüş ve **eğitim cümlelerini** kendi edebiyat tarihinde görmek...." (**Eğitim cümlesi**, tam bir "uyduruk" gibi duruyor, ama belki bir "kreasyon"dur.)

15) "Bütün bunlar, ne zaman, nasıl, hangi ihtiyaçlar karşısında, hangi **yeni** ve **millî fikir** ve **estetik hareketleriyle**, kimler tarafından ele alı-

Ah. kimselerin vakti yok
durup ince şeyleri anlamaya

Baba evleri. ilk kez girilen ırmağa dönüş
toprağa tutku kendinden dolayı
Kulaklarımızı tıkıyoruz: para para para
Kulaklarımızı açıyoruz: kavga kavga kavga
Sorar belki biri
– kavga. ama neden kavga
komşumuza sonsuz balta karımıza yumruklar içinde
– bilmiyoruz neden kavga

Sonra kasabamızın cezaevinde
silgimizi gözönüne yerleştiriyoruz
günlerimizi iterek genişletiyoruz
yer açıyoruz karılarımızı düşünmeye
bizsiz geçen menevşeyi düşünmeye

Durup ince şeyleri anlamaya
kimselerin vakti olmasa da
Okulların kadın öğretmencikleri
tatil günlerini çoğaltsalar da
Kutsal nemiz varsa onun adına
gözlerimiz için bağlar dokusalar da
Birikimler ve çizgiler gitgide gitgide
Açmaya ilkyaz çiçekleri

Bir gün birileri öte geçelerden
ıslık çalarlar yanıt veririz.

Gülten AKIN

---

nır?" (**Millî fikir hareketleri** tamam. Ama, **yeni hareketleri, estetik hareketleri** olur mu? Nerede **belirten**?)

Sayın Bayraktaroğlu, Sayın Nihad Sami Banarlı'nın pek beğendiğim bir sözü vardır; 11.7.1959 tarihli Hürriyet gazetesinde "Dil ve Edebiyat" başlıklı sohbeti bu sözle başlar. Ben de mektubumu onun bu değerli sözü ile bitireceğim: "**Edebiyatta, başkalarına söyleyecek sözü olmayanların, ayıplarını örtmek için baş vurdukları çare, kelime oyunlarıdır.**"

Sağlıklar dilerim.

ŞU BARBARLIĞA SON VERİNİZ

Türk Kültürü dergisinde çıkan ve öz Türkçeciliği suçlayan bir yazıda şu satırlar var:

Gençliği babasının bayram tebriğini anlamayacak bir seviyeye düşürmek, öz Türkçecilik değil barbarlıktır.

Bir kuşak önceki babaların nasıl bayram tebriki yazdıklarını düşünüyorum; kafamın içinde şöyle bir örnek beliriyor:

Şeref-i hulûliyle mübahi olduğumuz iyd-i said-i adhanın müteyemmin olması dua-yı vacib-ül-edasını barigâh-ı ahadiyyete i'lâ ve dü çeşm-i ferzendanelerini bus ile rasime-i tebriki ifa ederim.

Yazıya göre gençliği işte bu dilden ayırmak barbarlıktır. Demek ki uygarlık, gençliğin o bayram tebriki dilini öğrendiği zaman vardı. Öyle ise bugün de babamızın dilini anlayacak seviyeye yükselerek barbarlıktan kurtulmamız, uygarlığa erişmemiz gerekir (!)

KOMÜNİST

Aşağıdaki satırlar Yeni İstanbul gazetesinin 14 nisan 1966 tarihli sayısında çıkan bir yazıdan alınmıştır:

"Örneğin, ya da, erek, yapıt, giysi..." kelimeleri yerli komünistlerin uydurmasıdır. Türk dilinin estetiğine, gramerine, etimolojisine taban tabana zıt olan bu kelimeler bilgisizliğin şaheseridir. Yerli kızılcıklar bu uydurmaları yaymağa çalışırlar; çünkü böyle emir almışlardır. Dil Kurumuna yerleştirilen solaklar bu uydurmaları yaymağı vazife edinmişlerdir. Çünkü rublelere hak kazanmak lâzımdır. Bunlar Türk diline ve dolayısıyle Türk milletine ihanet etmektedirler.

Türk milleti, bu uydurmaları Türk diline sokmağa çalışan sebükmazlara hemen damgayı yapıştırabilirsin: Kızıl Rus uşakları. Dillerinin adı da şudur: Türkiye Komünist Partisinin Dili.

Önce şunu belirteyim ki bu yazı dolayısıyle Ceza Kanunu'nun Türk Dil Kurumu'na tanıdığı hak kullanılmaktadır. Çünkü yukarıdaki kelimeler, yayılması Türk Dil Kurumunca uygun görülen ve sözlüğüne geçirilen kelimelerdendir. Yazar da açıktan açığa Dil Kurumu'nu komünistlikle suçlamaktadır. Ama bunu niçin şimdi yapıyor? Yaşlı ise bilecektir, genç ise okumuş olacaktır ki kendisinin anlatımı ile "uydurma", bizim anlayışımıza

göre "yaratma" akımı Atatürk'le başlar. Atatürk'ün uydurduğu (doğru anlatımıyle yarattığı) düzinelerle kelime vardır. Sonra bu iş madem ki böyle büyük bir suçtur; bütün yurtta bol bol işlendiğine göre kanun adamlarımız suçluları neden koğuşturmuyorlar? Koğuşturmamak da suç değil mi? Yazar görevini eksik yapıyor; onları da suçlamalı idi.

Ha bakın, "Sebükmağz" gibi kelimeleri Türk dilinde yaşatmağa çalışmak, "Türk diline ve dolayısıyle Türk milletine ihanet" sayılmaz, hizmet sayılır. (Yazar gibi doğrusunu beceremeyip "sebükmaz" yazmak bile.)

Yazar elinin hamuru ile gramerden, etimolojiden, estetikten de dem vuruyor. Uydurma dediği "ya da"nın, "erek"in, "giysi"nin yüzyıllardan beri kullanılagelen Türkçe kelimeler olduğunu, aydınlık etimolojileri bulunduğunu ne bilecek? O, kulaktan dolma, yalan yanlış birkaç şey öğrenmiştir. "Örneğin"i Türkçe değildir sanır. Çünkü bilgin taslaklarından öyle işitmiştir. Dede Korkut kitabını görmemiş ve gramer okumamıştır ki "yapıt" kelimesinin kökü, eki üzerine bilgisi bulunsun.

YA BU TELÂŞ NEDEN

Meydan'ın Emin Bayraktaroğlu'su eski dilin göçüşüne "ah dilimiz, vah dilimiz" diye ağlayanlardandır. Son yazılarından birinde özetle şunları söylüyor: *İmlâ Kılavuzunda* 26.000 *kelime var. Bu demektir ki dilimiz kelime sayısı bakımından İngilizce'nin altıda biridir,* 26.000*'in* 15.000*'i de yabancı dillerden Türkçeye geçmiş olanlarıdır. Otuz beş yıllık dil çalışmalarıyle uydurulan Türkçe kelimelerin sayısı* 350*'yi bile bulmaz. Hani, dili zenginleştirmek nerede? Ah, bu Dil Kurumu çok büyük fenalık yapıyor.*

Biz rakamlar verseydik başka türlü verirdik. Ama kendisini kendi sözüyle susturabiliriz: İmlâ Kılavuzundaki 26.000 kelimenin 15.000'i yabancı olduğuna, yeni uydurulan kelimelerin sayısı da 350'yi bulmadığına göre Dil Kurumu Türkçeye hiç bir şey getirmemiş, hiç bir etki yapmamıştır. Öyle ise Bayraktaroğlu ve benzerleri yıllardan beri "dilimiz elden gitti", "Türk Dil Kurumunun yaptığı büyük fenalık" diye ne telâşlanıp duruyorlar?

Ö.A.A.

Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halk

SÂTI ERİŞENLER

1942'lerde bir pazar günü, Üsküdar Halkevi'nin salonu, pencere kenarlarına, kalorifer üstlerine varıncaya kadar hıncahınç doluydu. Kürsüye yurdumuzun en ünlü yazarları çıkıyor, onu övüyor, övüyorlardı. Sonunda, büyük, sürekli, candan bir alkıştır koptu. O mini mini büyük adam kürsüye çıktı. Uzun uzun baktı, baktı ve duyulur duyulmaz bir sesle "Sağ olun, gençler!" dedi. Başka bir şey söyleyemedi, indi. Halk ayağa fırlamış, yazarın çevresini sarmıştı. O, pek hafif bir sesle, hiç durmadan "Halkı seviniz. Halkı seviniz." diyordu.

Acaba, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bize sevmemizi vasiyet ettiği "halk" nedir? Halk kavramının sınırı nerede başlar, nerede biter? Hüseyin Rahmi Gürpınar, kendisi bu "halk"ı nasıl sevmiştir?

Biz, bugün halk sözcüğüne günde sayılamayacak kadar çok rast geliriz. Söz gelişi, "halk oyunları", "Halk Edebiyatı", "halk el sanatları" "halk eğlence yeri", "halk yazarı", sözlerine; "Halka verir talkını, kendi yutar salkımı." gibi atasözüne; "Halk için, halkla el ele" gibi tutumlara; "Esnaf Halkı Aldatıyor" gibi haber başlıklarına pek çok rastlarız.

Acaba bu "halk" nedir?

Sözlüklerin söylediklerini bir yana bırakırsak, hukuk kitaplarında bir tartışmayla karşılaşırız: Bir hükümet, halk hükümeti mi olmalıdır, ulusal bir hükümet mi? Düşünürler, –özellikle Fransız siyasetçisi ve hukukçusu Bastid– "halk" kavramıyla "ulus" kavramını şöyle tanımlıyorlar, diyorlar ki: "Halk, teker teker sayılabilen fertlerin meydana getirdiği topluluktur, bugün ortada bulunan ve yaşamakta olan kuşaktır."; oysa "Ulus, gözle görülmeyen tinsel bir varlıktır, geçmişi ve geleceği içine alan, geçmişteki ve gelecekteki kuşakları bildiren bir kavramdır[1]. İlk olarak Rousseau, bir "halk hükümeti" düşüncesini ortaya atıyor ve "çoğunluğun iradesi[2]" düşüncesini savunuyor[2]. Ancak, buna karşı, bu "çoğunluğun iradesi"nin bir "çoğunluk diktatoryası" doğurduğu, çoğunluğun azınlığı ezebileceği, ona egemen olabileceği ileri sürülmüş; bunun için de "çoğunluk

1– Prof. Dr. İlhan Arsel, Anayasa Hukukunun Umumî Esasları, 1961, Ankara, 18.s.

2– Aynı eser, 141, 142. s.

iradesi" yerine "ulusal irade" savunulmuştur[3]. Nitekim, bu amaçla, 27 Mayıs devrimi, çoğunluğun iradesine karşı, ulusal iradeyi temsil etsin diye –örneğin– Anayasa Yargıçlığı'nı kurmuştur.

Temel hukuk kitaplarındaki bu düşünceleri buraya aktarmamız, "halk" kavramıyle birlikte "çoğunluk" sözcüğünün nasıl sık sık tekrarlandığını belirtmek içindir. "Halk" kavramında büyük ölçüde "çoğunluk", bu arada "çokluk" kavramı vardır. Söz gelişi, "ev halkı" dediğimiz zaman, bu ev "bir Köroğlu, bir Ayvaz"ın yaşadığı bir ev değildir; bu, torunlarla, "torbalar"la, hizmetçiler ve uşaklarla kalabalık bir evdir. III. Selim zamanından söz edilirken, "devleti hakikaten idare eden haddi zatında padişahın kendisine yardımcı olarak tayin etmiş olduğu unsurlar değil; fakat 'Enderun halkı' denilen saray mensupları olmuştur... Sadr-ı azam, yani hükümet bunların şerlerinden yılıyordu[4]". deniliyor. Burada "Enderun halkı" sözü "ev halkı" sözüne paralel bir anlamda kullanılmıştır, Enderun'un bireyleri anlamına gelir. Ancak; hükümetin, sadrazamın tutumu dikkati çekmektedir. Aslında bu sadrazam da, onun hükümeti de "saray mensupları"ndandı, "Enderun halkı"ndandı. Öyleyse, sadrazam ve divanını diyelim, öbür öğelerden ayıran nedir? Bu ayırım, sadrazam ve vezirlerin rütbe olarak, kafa olarak vb. yönlerden ötekilerden, "Enderun Halkı"ndan üstün olmasıdır. Nitekim, Kanunî Sultan Süleyman da, "Halk içinde muteber bir nesne yok devlet gibi" derken "devletlû" olanlarla olmayanları, "başına devlet kuşu konan"larla konmayanları bu anlamda birbirinden ayırmıştır. Öyleyse halk, üstün bir azınlığın yanında alt bir çoğunluktur (Buradaki Enderun halkı gibi.).

"Memur sınıfının, bu memlekette, Meşrutiyetin ilân edildiği zaman bile, halkla hiç mi hiç ilişki kurmaz oluşu, halkın üstü...[5]" diye sürüp giden bir cümlede memur sınıfının dışındaki, özellikle altındaki çoğunluk, "halk" diye isimlendirilmiştir. Bugün, Halk Eğitimi Genel Müdürlüğü ise, aydın kişilerin değil, "Okul dışındaki milyonlarca vatandaşın eğitimi" ile ilgilidir; "Asıl işi okula gitmek olmayan, hayatta sorumluluk almış bilisiz ya da okumuş (ama, anlaşıldığına göre az okumuş) gençlerle yetişkinlerin çalışma güçlerini artırmak, yaşayış düzeylerini yükseltmek[6]" vb. amacındadır. Öyleyse, "halk", aydınların tersine, yeteri kadar aydınlanmamış çoğunluktur. Ama, "Istanbul'da halk için ucuz köylü pazarları kurulacak[7]. dendiği zaman "halk" sözcüğü, aydın olmayan çoğunluğu değil, kimi aydınları da içine alan, ama bu sefer satın alma gücü zayıf

3– Aynı eser, 196. s.

4– Prof. Dr. İlhan Arsel, Türk Anayasa Hukukunun Umumî Esasları I– Birinci Kitap –Cumhuriyetin Temel Kuruluşu, 1965, Ankara 15. s.

5– Aynı eser, 72., 73. s.

6– 1962 Halk Eğitimi Yıllığı, 25. s.

7– Türkiye Radyoları 12 mart 1966 I. Haber bülteninden

SİSTE YOLCULUK

Git.. git hep aynı yolculuk
Öz anlamsızlığın hiçliğe bakan yollarında
Güneş yanması değil, gül yanması
Edersin de bir dilbere kulluk
Horlar seni şurda, burda
Bilemezsin nenin nesi.

Git.. git hep aynı yolculuk
Sevilerin kalakalır geçen baharda
Sislenmiş bir denizdir hüzün
Kaplar seni soğuk soğuk
Duramazsın kıyılarda
Buymuş demek görüp göreceğin

Git.. git hep aynı yolculuk
Geceleyerek çiçek açmayan bahçelerde
Nerde şimdi eşik aşındıran dostlar?
Bir masalmış avuntusundan kurtulduk!
Koydunsa bul eski yıldızları gökte
Onlar bile sönük sönük
Her şeyde bir azalma var

Mehmet SALİHOĞLU

---

bir çoğunluğu anlatır. "Filânca kooperatifin yemiş ve sebze bölümü, yalnız üyelerine değil, halka da satış yapıyor" dendiği zaman burada "halk", o kooperatifin üyelerinin dışında kalan çoğunluk demektir.

Öyleyse diyebiliriz ki, "halk", hangi değer yargısı ele alınırsa, o açıdan bakıldığı zaman, memur olsun, aydın olsun, zengin olsun, –bugünkü moda deyişle– mutlu bir azınlığın altında –ya da dışında– kalan çoğunluktur; bir alt çoğunluktur.

Bu noktada Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın kendisi yardımımıza koşar, der ki: "Rusya'dan... Amerika'ya kadar gidiniz, dünyanın en ünlü, en büyük yazarları en çok halka mal olmuş olanlar, yani azınlığın değil, alt tabakanın zevk almasına, bilgisinin çoğalmasına uğraşanlardır [8]". Kendidisinden de "yüksek tabakadan çok, alt tabakanın; azınlıktan çok çoğunluğun toplumsal eğitimine kendini adamış, bu ülkü ile yıllarca çalışmış

8– Hüseyin Rahmi, Cadı Çarpıyor, 1329, Istanbul, 62. s.

candan bir hizmet edici... [9]" olarak söz eder. Yalnız, bizim "yüksek tabaka", "alt tabaka" diye Türkçeleştirmeye çalıştığımız sözcükler yerine, o, "havas" ile "avam" sözcüklerini kullanır. Havas karşılığı olarak ise, Türkçe Sözlük'ü açtığımız zaman, "Eskiden kendini halktan ayrı ve üstün sayan... yurttaş tabakası" tanımını görürüz.

Öyleyse, "halk"ın yukarıda ileri sürdüğümüz tanımı kesinlik kazanır: Halk, hangi yönden bakılırsa o yönden, –yani yönetim, tutum (iktisat), bilim yönünden– alt çoğunluktur.

Ancak, 1921 tarihli Teşkilât-ı Esasiye Kanunu'na göre, Türkiye, illere, iller ilçelere, ilçeler de bucaklara ayrılmakta idi. Bir halk yönetimine yol açabilmek için, her ilde o il halkınca (Bu yasadaki sözcük olduğu gibi budur) seçilmiş üyelerden meydana gelmiş İl Şûraları, "her nahiyede o nahiye halkınca doğrudan doğruya seçilmiş üyelerden kurulu bir Nahiye Şûrası bulunacaktır [10]". Bu yürümeyen, ama ilginç "Halk yönetimi" örgütünde –dikkat edilirse– köy yoktur. Halk yönetimi, nahiyede gelir, durur. Bugünkü "Halk Eğitimi" kuruluşu da illerde toplanır, ilçelere kadar yayılır, "Amaç, er geç köy toplumunda karargâh kurmaktır [11]". Öyleyse, "halk" kavramı, dün için de bugün için de köy'ü içine alamaz. Belki ileride alacaktır. Ama, bugün için, –Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çağını da içine alarak– üç tabaka düşünebiliriz: 1– Üst tabaka, 2– Halk, 3– Köylü.

Türk edebiyat tarihine bir göz atarsak, İslâmlıktan sonra –bilindiği gibi– iki edebiyat akımının bulunduğunu görürüz: Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı. Divan Edebiyatı, öz, dil ve sesleniş bakımından tümüyle aydın azınlığın edebiyatı idi. Halk Edebiyatı ise, öz, dil ve sesleniş bakımından tümüyle, –adı üstünde– halkın, –köylüleri de içine almak üzere– alt çoğunluğun edebiyatı idi.

Tanzimat Edebiyatı, –Prof. Mehmed Kaplan'ın belirttiği gibi– bir gazete edebiyatıdır. Bu edebiyat, –ilk gazetelerin yayımlanması bir yana– gazetesiyle, romanıyle, oyunuyle gazetenin amacını gerçekleştirmek, toplumu belli bir düşünce çevresinde toplamak, toplumun düşüncesini yansıtmak amacında idi. Özellikle, Şinasi'nin Tercüman-ı Ahval ve Tasvir-i Efkâr önsözleri "halkçılık" yönünden de büyük bir önem taşır. İnceleme konumuz Hüseyin Rahmi Gürpınar olduğu için öteki türleri bir yana bırakırsak, yalnız hikâye ve roman türünde karşımıza şu tablo çıkar: Namık Kemal, Sami Paşa Zade Sezai, Recai Zade Mahmut Ekrem gibi öz, dil ve üslûplarıyle aydın kişilere, yani üst azınlığa seslenenler; Ahmet

9– Aynı eser, 9. s.

10– Prof. Dr. İrfan Arsel, Türk Anayasa Hukukunun Umumî Esasları I– Birinci Kitap –Cumhuriyetin Temel Kuruluşu, 1965, Ankara, 72., 73. s.

11– 1962 Halk Eğitimi Yıllığı 21. s.

Mithat Efendi, Emin Nihat, Şemsettin Sami, Nabi Zade Nâzım gibi öz, dil ve üslûplarıyle halka seslenenler. Yalnız, burada, "Öz" derken halkı, halkın duygu ve düşüncelerini, yaşantısını ele alan, "dil ve üslûp yönünden halka selenen" derken "halk okusun diye" yazan demek istiyoruz. Şemsettin Sami, bu alandaki tek eseriyle A. Mithat Efendi'nin özelliğini gösterir. Ama, romancı olarak bir kişiliği olduğu savunulamaz. Ahmet Mithat Efendi'nin –bütün değer ve önemine karşın– yarıdan çok romandan uzak eserlerinin tür değeri, biçim değeri çok su götürür. Üstelik, Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi için, "halka yakın görünen, romanları ve hikâyeleri halka okuma hevesini verdiğini iyice bildiğimiz Ahmet Mithat Efendi'nin de etrafındaki hayatla teması, babacanca bir kucaklaşmadan ileri gitmemiştir.... insan talihi karşısında şaşıran ve heyecan duyanlardan değildi. O da Namık Kemal gibi umumî görüyor, toptan iyi niyetlerinin peşinde koşuyordu....[12]" diyor. Öyleyse, Mithat Efendi'nin insanı soyut bir insandır; etsiz, cansız, yaşamayan bir insan... Edebiyatımızda ilk köy ve köylü romanını yazmak şerefine eren Nabi Zade Nâzım ise Karabibik ve Zehra ile edebiyatımızda –gerçekçilik yönünden de– çok önemli, unutulmayacak bir yer tutsa bile, bu iki denemesiyle bir akım yaratamamıştır. Kimbilir, ömrü yetseydi de o gencecik yaşında ölmesiydi, Hüseyin Rahmi'den önce gelirdi, belki. Servet-i Fünun Edebiyatı için elbette halkçı bir edebiyat söz konusu olamazdı. Onlar, üst azınlığa seslendiler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'a gelince... Onun edebiyat anlayışı nedir? Bunu ne ölçüde gerçekleştirmiştir?

Romancımız, Şahabettin Süleyman ve adamlarına en çok "Avam için edebiyat olamaz" dedikleri için kızar, köpürür. "Avam için (Bu avam sözcüğünü burada, özellikle, olduğu gibi yazıyoruz; elbette alt çoğunluk anlamına gelmektedir.) –Evet– Avam için edebiyat olamazmış... ne saçma. Avam bilisizlik içinde boğulsun, koca bir ulus yıkılmaya mahkûm olsun öyle mi? Karşımızda yükselmek için yalvararak ellerini bize uzatmış bir halk var.[13]" der. "Şimdilik bizim için, yani edebiyat, tarım, tutum daha birçok her türlü bilim ve fenden büsbütün yoksunlukla artık yoğun bir bilisizlik içinde yaşantıları yarı yarıya sönmüş bulunan Türkler için bilim ve fenlerin bölümlerinden hiç birine yararlılık kuşkusu olmaksızın (menfaat nâendiş) bir biçimde bakılacak sıra değildir.[14]" der. Ona göre, "Avamın da havasın da her sınıf halkın ruhuna haz verecek nitelikte sözler, eserler vardır. Herkes düşünce yeteneğine göre anlar ve anladığı şeyleri arar.[15]"

12– Prof. Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, 1956, Istanbul, 272., 273. s.

13– Hseyin Rahmi, Cadı Çarpıyor, 1329, Istanbul, 57. s.

14– Hüseyin Rahmi, Şekaavet-i Edebiye, 1329, Istanbul,

15, 16– Hüseyin Rahmi, Cadı Çarpıyor, 1329, Istanbul. 58. s.

Bunun için de "bir adam ne kadar büyük edip ya da filozof olsa toplumsal tabakalar içindeki insanların her biriyle onların anlayış güçleri ölçüsünde birer dille görüşür.[16]" yani, görüşmelidir.

O, işçilerin de edebiyat yoluyle uyanmaları, haklarını aramaları gerektiği düşüncesini bile savunur[17]. Çocuk edebiyatına da değinir. Hele, "Bizde... edebiyatçı, yazar adı anılınca bilim ve edebiyat alanında derinliklerini kasabalarımızın, köylerimizin en kuytu köşe ve bucaklarına kadar yayma olanaklarını düşünen ve bu yurdun gereklerini bütünüyle kavrayacak iyilik diler büyük kafalar gereklidir.[18]" diyerek yazarların kasaba ve köylere kadar yayılmasını ister. Onun halk eğitimi anlayışı kasabalara, köylere kadar uzanır.

Bir büyük yazar, her sınıf halka, ta köylere kadar seslenebilen sanatçıdır.

Pekiyi, kendisi, o zaman için, köylere kadar uzanabilmiş midir?

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, zamanında taşrada, Istanbul dışında ne ölçüde okunabildiği merak edilmeğe değer.

Yalnız konu bakımından, onun kimi büyük romanlarında "halk"ı, üst azınlıkla köylü arasında kalan tabakayı ele aldığı söylenemez. *Metres*'te olsun, *Mürebbiye*'de, *Şıpsevdi*'de, *Muhabbet Tılsımı*'nda, daha birçoklarında olsun eski konaklar ve konaklılar vardır. O halkı, ama yalnız Istanbul'un alt azınlığını, konu olarak *Hayattan Sayfalar*'da, *Hakka Sığındık*'ta, –daha çok hikâyelerinde– ele alır.

Çok önemli yapıtlarından biri olan *Tutuşmuş Gönüller*'de bir Kasım Necati vardır. Bu, tam bir halk çocuğudur. Hacı Kadın Çıkmaz'ında oturur. Koltukçu Mustafa Ağa'nın oğludur ve Kantar İdaresi'nde kâtiptir. Yazarın bütün romanlarında, boyuna geri çevrilmesine karşılık sevdiğine candan bağlanan ve sevdiğini çamurdan çıkaran tek kişidir o. Bunu *Billûr Kalp*'teki paşa zade Muhlis Bey'le ve onun ettikleriyle karşılaştırırsak, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın halkı –ama Istanbul halkını– nasıl candan sevdiği anlaşılır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar, kimi romanlarıyle oldukça okunmuş, ama gene de halk çocuklarına, söz gelişi "Harbiye Nezareti Ketebesi"ne, Bab-ı âli efendilerine; kimi eserleriyle de "Kantar Kâtibi" düzeyine seslenmiştir.

Halk eğitimi çalışmalarının canlandırılmasına çalışıldığı şu sıralarda, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, halkı eğitmek ülküsüyle yazmış olduğu eserlerinin –hele bugünkü dilleriyle–, Halk Eğitimi merkezleri ile Halkevleri'nde geniş ölçüde en önemli ve en değerli hizmeti göreceği düşüncesindeyiz. Böylece, o, ölümünden yıllarca sonra, en sevdiği bütün Türk halkına kavuşmuş, ülküsüne ulaşmış olacaktır.

17– Aynı eser, 66. s.

18– Hüseyin Rahmi, Şekaavet-i Edebiye, 1329, Istanbul, I59. s.

1965'de Tiyatro

BAHA DÜRDER

Bugün Istanbul'da opera ile birlikte altı resmî, on iki özel; Ankara'da altı resmî dört özel tiyatro her gece sahnesini ışıklandırıyor. İzmir, Bursa, Adana gibi Devlet Tiyatrosu dallarının çalıştığı illerle birlikte, hemen hemen on kadar il ve ilçede düzenli çaba gösteren yarı-amatör topluluklar da, karınca kaderince, sanat alanında iş görüyorlar. Bunlara çeşitli kent ve kasaba aydın kişilerinin kurdukları, fakat çalışmak için zaman zaman olanak buldukları gençlik topluluklarını da katarsak, bu ilerleyişin baş döndürücü olduğu görülür.

Yıllar öncesi, Istanbul Şehir Tiyatrosu'nun, daha Darülbedayi iken, bir yapıta ancak bir hafta seyirci bulmasını, her hafta yeni bir oyun sahnelemek zorunluğunda kalmasını düşündükçe, insanın sevinçten gözleri yaşarıyor.

Bizim gençliğimizde Darülbedayi (Istanbul Şehir Tiyatrosu) oyunlarının ilk gecesini, salı akşamları, öğretmen ve öğrenci **ailesine** ayırırdı (Bu, sanatçı ve seyirciler için unutulmaz bir şölendi). Muhsin Ertuğrul çevirisi *Hamlet*'in on beş gün afişte kalması bir **hadise** olmuştu. Bu gün ise, her oyun en azından iki ay afişte kalıyor. Dönemi üç, hatta iki oyunla kapayan tiyatrolarımız bile var; hem de kapalı gişe oynamak suretiyle... Bu durumun yanı sıra, tiyatro yapıtlarının da baskısı bir hayli kabarıktır.

Aşağıya, elden geldiğince:

a) 1965'de basılan ve çevrilen oyunlar,

b) Aynı yılda (dönem değil) Devlet Tiyatrosu'nun sahnelediği oyunlar,

c) Aynı yılda Istanbul Şehir Tiyatrosu'nun sahnelediği oyunlar,

ç) Bütün özel tiyatroların sahnelediği oyunlar, dizisi verilmiştir. Bu diziler, gerek tiyatroların yayımladığı özel programlardan, gerek görebildiğimiz gazete ve dergilerden yararlanarak düzenlenmiştir. Bir kaç oyunun başlama gecesinde yanlışlık olabileceği gibi, bir ya da iki önemli oyunun çeviricisi de saptanamamıştır. Bibliyografyada, küçük ve önemsiz betiklere de yer verilmemiştir (okullarda oynanabilecek oyunlar gibi...). Elbette, bu işe tutkusu olanlar, kendi **ihtiyaçlarınca** diziye ek yapabilirler.

Dizideki tiyatro olayları da bütün yurttakileri yansıtacak nitelikte değildir. Aşağıda sıraladığımız olaylar, ancak yoğunluk bakımından, bizi ilgilendirenlerdir. Yoksa, yurt çapındakiler en azından bu dizinin birkaç kat üstündedir.

Bu tiyatro olaylarından birkaç örnek verelim:

1– İzmir öğretmenleri, İzmir Halk Eğitim Merkezi'nde bir çocuk tiyatrosu kurmuşlar, öğrencilerin okul dışı zamanlarını değerlendirmektedirler.

2– Amasya'da, işyar, işçi, doktor, öğretmen ve öğrenciler bir araya gelmişler, önceleri Istanbul Dormen Tiyatrosu'nda, sonra Ankara Meydan Sahnesi'nde oynanan (Thomas Hoggen-Josha Logen'in) *Zafer Madalyası*'nı sahnelemişlerdir.

3– Şarkışla Öğretmenleri, "Minik Tiyatro" adlı bir topluluk kurmuşlar, *Gömdüğüm O Cihan* (Mücteba Or), *Bir Cesaret Örneği* (B. Dürder)'ni, Cumhuriyet İlkokulu sahnesinde oynayarak ora halkının tiyatro istemini karşılamışlardır.

4– Gaziantep'de, tecimenlerin yardımı ile bir **Oda Tiyatrosu** kurulmuş; M. Kemal Küçük'ün *Devlet Kuşu* yapıtından uygulanan *Sosyete Bebeği* adlı müzikal bir komedi oynanmıştır.

BURSA DENİZ DEĞİLDİR

Ve ulu çınarlar gölgesinde gururlu bir aşk
Büyürdü eski zamanlar kadar
Söyler bir özge yoksulluğu yalnızlıkta şimdi
Dallara kanat çırpan kumrular konar

Ne büyük ne sonsuz bir akşam vakti
Yeşil yollar yeşil türbe gazinolar
Kim kime bakınca tutkun olmazki
Romans'da demlenen bir çay kadar

Uzardı bir dalgın ova varlığından habersiz
Kendisini bir masalda unutarak bakardı
Usul usul düşerken ağaçlara sonbahar

Gökyüzü hiçbir zaman öyle güzel öyle cömert olmadı
Uzanırken çırılçıplak kollarına Bursa'nın
Ki o yüzden mavinin mutluluk kaldı adı

Halil UYSAL

5– Eskişehir'de, gençlerin kan bağışı ve tecimenlerin para yardımı ile kurulan, ama kimi nedenlerle çalışmalarını aksatan **Belediye Tiyatrosu** bu yıl da aralıklı olarak çalışmasını sürdürmüş; son olarak Turgut Özakman'ın *Duvarların Ötesi*'ni oynamıştır.

6– Samsun'da, Istanbullular'ın iyi tanıdığı bulvar komedyenlerinden Orhan Erçin ve Sıtkı Akçatepe, arkadaşlarıyle Francois Campaux'nun (Önce Gülriz Süruri oynamıştı) *Çukolata Sevgilim* komedisine çalışmaktadırlar.

7– Istanbul'da Maltepe gençleri, düzenli ve sürekli olarak oyunlar vermek için bir **Cep Tiyatrosu** kurmuşlar, Recep Bilginer'in *İsyancılar*'ına çalışmağa başlamışlardır.

Bunların yanı sıra Istanbul'da Gençlik, Üniversite, Konservatuvar, Kolej, Eğitim Enstitüsü ve Yüksek Öğretmen Okulu Tiyatroları; yurdun her köşesinde, yeniden kurulan ve sayıları yüz elli beşi aşan, Halkevleri'nin tiyatro kolları, köylere kadar bu sanatı ulaştırmaktadır.

Bu olaylar, yukarıda da söylediğimiz gibi, tiyatro **hareketlerinin** tümünü belirtmek iddiasında değildir, ancak haber niteliğini taşımaktadır.

Böyle de olsa, yukarıdaki plana göre dizilere bir göz atalım:

a) 1965 Yılında Yayımlanan Oyunlar

Akın — Çamlıbel, Faruk Nafiz.

Ana — Gorki, Maksim (Jeleznova, Vassa'nın oyunlaştırması)–Talûy, Nihal Yalaza

Antikacı Ailesi —

Arzu Tramvayı — Williams, Tennessee–Çakır.
Ayak Bacak Fabrikası — Çağan, Sermet.
Ayrı Dünyalar — İlter, Şahap Sıtkı.
Bay Biedermann'la Kundakçılar — Frisch, Max–Gökberk, Zahide.
Bay Puntila ile Uşağı — Brecht, Bertold–Cimcoz, Adalet.
Ben Devletim — Bilginer, Recep.
Bernarda Alba'nın Evi — Garcia Lorca, Federico–Oflazoğlu, A. Turan.
Bir Beyaz Adam — Erenuluğ, Alpagut.
Bir Kadın Yarattım (My Fair Lady) — Bernard Shaw'ın Pigmalyon'undan adapte: Lerner, Alan-jay–Unan, Canset.
Bozuk Düzen — Sümer, Güner.
Buzlar Çözülmeden — Başkut, Cevat Fehmi.
Büyük Çınar — Batuhan, Hüseyin.
Canavar — Çamlıbel, Faruk Nafiz.
Chaillot'daki Deli — Giraudoux, Jean — Baldaş, Fehmi ve Birsel, Salâh.
Çay ve Sempati — Anderson, Robert–Unan, Canset.
Çıplakları Giydirmek — Pirandello, Luigi–Timur, Feridun.
Doğum Günü Partisi — Pinter, Harold–Bengü, Memet Fuat.
Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi — Garcia Lorca, Federico–Okyay, Tarık.
Duvarların Ötesi — Özakman, Turgut.
Düğün Gecesi — Brecht, Bertold–Öztaş, H. Kaya.
Dünyanın Düzeni — Ocasey Sean–Şahinbaş, İrfan.
Ekmek Elden — Maugham, Somerset–Gökyay, Ferhunde.
Enayi — Ran, Nazım Hikmet.
Faust — Goethe–Kocatürk, Vasfi Mahir.
Ferhat ile Şirin — Ran, Nazım Hikmet (de ve Dost yayınları)
Gizli Oturum — Sartre, Jean-Paul–Onaran, Bertan.
Hamlet — Shakespeare, W.–Eyüboğlu, Sabahattin.
Hikâyeler ve Bir Güldürü — Karagiali, Ion Luca–Esenkova, Enver.
Hülleci — Güntekin, Reşat Nuri.
İçerdekiler — Anday, Melih Cevdet.
İnek — Ran, Nazım Hikmet (Dost ve İzlem yayınları)
İspinozlar — Orhan Kemal.
İşkilli Memo — Teodor Kasap (Not ekleyen: Cevdet Kudret Solok)
Kabahat Kendimizde — Barrie, James M.–Burian, Orhan.
Kadınlar da Savaşı Yitirdi — Malaparte, Gurzio–Saraç, Tahsin ve Açar, Turhan.
Kahraman — Çamlıbel, Faruk Nafiz.
Kahvehane — Goldoni, Carlo–Sungar, Ekrem.
Kanlı Düğün — Garcia Lorca, Federico–Oflazoğlu, A. Turan.
Kara Kız — Dorst, Tankred–Necatigil, Behçet.
Kireçli Bahçe — Bagnold, Edid–Okurer, Cahit.
Kirli Eller — Sartre, Jean-Paul–Tiryakioğlu, Samih.
Kötülük Kol Geziyor — Audiberti; Jacques–Birsel, Salâh.
Midas'ın Kulakları — Dilmen, Güngör.
Mor Defter — Altan, Çetin.
Mutlu Günler — Beckett, Samuel–Göktürk, Akşit.

Münasebetsizler — Molière–Nayır, Yaşar Nabi.
Othello — Shakespeare, W.–Turhan, Vahit ve Oflazoğlu A. Turan.
Özyurt — Çamlıbel, Faruk Nafiz.
Papatya Falı — Anouilh, Jean–Külebi, Cahit.
Pembe Kadın — Sayın, Hidayet.
Profesör Taranne — Adamov–Saraç, Tahsin.
Radyo Tiyatrosu ve Piyes — Çorbacıoğlu, Fazıl Hayati.
Sanatkâr — Kocatürk ,Vasfi Mahir.
Sekiz Oyun — Tardieu, Jean–Keskin, Yıldırım (İçinde: Kim Var Orada–Anahtar Deliği – Faust ile Yorick–Sanat ve üç Adam–Şatoda Kalabalık Var– ya da, Monologlar–Makine–Sayın Ben–Gişe)
Sinekler — Sartre, Jean–Paul–Hilâv, Selâhattin.
Suçlular — Altan, Çetin.
Sultan Gelin — Atay, Cahit.
Toreodorlar Ailesi — Anouilh, Jean–Ay, Lütfü.
Toros Canavarı — Nesin, Aziz.
Türk Halk Oyunları — Halkevi, Ankara.

b) 1965'de Devlet Tiyatrosu'nda Oynanan Yapıtlar:

Hülleci — Güntekin, Reşat Nuri.	6/1/1965	Altındağ
İsyancılar — Bilginer, Recep.	4/1/1965	Üçüncü
İçerdekiler — Anday, Melih Cevdet.	5/1/1965	Küçük
Savunma (Legittima Difesa) — Levi, Paola–Levendoğlu, Hasan.	5/1/1965	Bursa
Dünyanın Düzeni — O'Casey, Sean–Özdoğru, Nüvit.	5/1/1965	İzmir
Yaşlı Hanımın Ziyareti (Der Besuch der Alten Dame)–Dürrenmatt, Frederich–Gökberk, Zahide.	6/1/1965	Yeni
Palto — Mankowitz, Wolf–Karadeniz, Şadan.	6/3/1965	Oda
Edouard ile Agrippine — Obaldia, René de–Birsel, Salâh.	6/3/1965	Oda
Rüya Oyunu (Ett Drömspel) — Strindberg, Obay, Afif.	16/4/1965	Büyük
Buzlar Çözülmeden — Başkut, Cevat Fehmi.	30/3/1965	Küçük
Yerma — Garcia Lorca, Federico–Saraç, Tahsin.	14/4/1965	Yeni
Vanya Dayı (Diadia Vania) — Çehof–Güney, A. Gaffar.	6/3/1965	Yeni
Merdiven — Kurşunlu, Nazım.	1/1/1965	Bursa
Polisler — Mrozok, S.– Örnek, Sedat Veyis.		?
Kahvede Şenlik Var — Aksal, Sabahattin Kudret	4/10/1965	Yeni
Yatık Emine — Karay, Refik Halit ve Kurşunlu, Nazım.	2/10/1965	Üçüncü
Babayiğit (The Playboy of the Western World) — Synge, J.M.— Korkut, Saffet.	6/10/1965	Büyük
Uçurtmanın Zinciri — Erduran, Refik	1/10/1965	Küçük
Keziban — Oflazoğlu, A. Turan.	3/10/1965	Oda
Bal Sineği — Arıt, Aydın.	3/10/1965	Oda
Bir Bebek Evi (Nora) — İbsen,–Altar, C. Memduh	1/10/1965	İzmir
Kördüğüm — Sayın, Hidayet.	5/10/1965	Altındağ

c) 1965'de Istanbul Şehir Tiyatrosu'nda Oynanan Yapıtlar:

Satılmış Nişanlı — Smetana–Yönetken, Halil Bedii	9/1/1965	Tepebaşı
Kurt — Örnek, Sedat Veyis	11/1/1965	Tepebaşı
Pazartesi-Perşembe — Müsahıpzade, Celâl	13/1/1965	Yeni

Bozuk Düzen — Sümer, Güner	15/1/1965	Kadıköy
Bernarda Alba'nın Evi — Garcia Lorca, Federico —Oflazoğlu, A. Turan	8/2/1965	Yeni
Haremde — Kılıç, Aysel	15/2/1965	Üsküdar
Zalamea Kadısı — Barca, Calderon de la–Hilav, Selâhattin.	18/2/1965	Yeni
Elimdeki Hayat — Ustinov, Peter–Ençer, Güngör.	10/3/1965	Tepebaşı
Dans Eden Eşek—(Çocuk)	7/2/1965	Üsküdar
Çizmeli Kedi—(Çocuk)	7/2/1965	Yeni
Hülleci — Güntekin, Reşat Nuri.	6/3/1965	Üsküdar
Efe Ali — Taşkın, Mümtaz Zeki	7/3/1965	Yeni
Şen Dul — Lehar, F.	20/3/1965	Tepebaşı
Kapının Ardında — Karamağaralı, Nihal	30/3/1965	Üsküdar
Venedik Taciri — Shakespeare, W. (Festival)	23/4/1965	Tepebaşı
Romeo Julyet — Bir Yaz Gecesi–Coriolanus (Festival)	23/4/1965	Yeni
Kuru Gürültü (Festival)	23/4/1965	Fatih
On İkinci Gece (Festival)	23/4/1965	Üsküdar
Bakhalar — Euripides — Eyüboğlu, Sabahattin.	30/4/1965	Yeni
Coriolanus — Shakespeare, W.	Temmuz 1965	Rumelihisarı
Hamlet — Shakespeare, W.	Ağustos 1965	Rumelihisarı
Suçlular — Altan, Çetin	28/9/1965	Fatih
Eşeğin Gölgesi — Taner, Haldun.	30/9/1965	Yeni
Cimri — Molière–Eyüboğlu, Sabahattin.	1/10/1965	Tepebaşı
Sürüp Gider — Yalçın, Mustafa.	1/10/1965	Üsküdar
Çatıdaki Çatlak — Ağaoğlu, Adalet.	1/10/1965	Zeytinburnu
Yevgeni Onyegin — Tcaikovsky	26/10/1965	Tepebaşı
Milyonluk Yeğen — Karamehmet, Vecihe.	21/11/1965	Zeytinburnu
Madam Butterfly — Puccini	21/12/1965	Tepebaşı
Kireçli Bahçe — Bagnold, Enid–Okurer, Cahit.	28/12/1965	Fatih
Hepimiz Bir Kişi İçin — Başkut, Cevat Fehmi	1/12/1965	Yeni

ç) Özel Tiyatrodakiler:

Ankara Meydan Sahnesi:

Maç — Fernand, Michel–Törüner, Aygün.	3/1/1965
Siz Ne Yapardınız? — Arout, Gabriel	?
Fantastik — Jones, Tom (Müzik: Schmidt, Harvey)–Anonim	15/4/1965
Eşeğin Gölgesi — Taner, Haldun	7/10/1965
Yediden Yetmişe —	24/11/1965

Arena:

Karolin Kayboldu — Valmy, J ve Haguet, A.–Törüner, Ayten.	1/1/1965
Banko — Deval, Jacques–Vassaf, Melih ve Dibekli, Muhip	1/1/1965
Çay ve Sempati — Anderson, Robert–Zeybekoğlu, Asude.	15/3/1965

A. S. T. (Ankara Sanat Tiyatrosu):

Ölüm Dansı — Strindberg, August –Avcıoğlu, Sevil	15/1/1965
Ayak Bacak Fabrikası — Çağan, Sermet	15/2/1965
Bozuk Düzen — Sümer, Güner.	15/10/1965
Saf Adam ve Kundakçılar — Frisch, Max–Kuntay, Hâle ve Göksel, Özer.	1/12/1965
Bir Delinin Hatıra Defteri — Gogol (Luneau, Sylvie ve Coggio, Roger)–Tunçtan, Coşkun.	7/12/1965

Keloğlan — Güney, E.C. ve Birkan, Özdemir	14/11/1965
Arturo Ui'nin Yükselişi — Brecht, Bertold–Sabuncu, Sevgi ve Başar	7/12/1965
Azak Tiyatrosu:	
Hacamat Niyazı — Kordağ, Refik	Mart 1965
Evdeki Pazar — Feydeau–Bedia M. ve Zobu, V.R.	14/10/1963
Onlar Ermiş Muradına — Feydeau–Bedia M. ve Zobu, V.R.	1/1/1965
Bulvar:	
Güldürme Beni Hariciye — Selönü, Beliğ	2/10/1965
Dormen Tiyatrosu:	
Dün Gece Yolda Giderken Çok Komik Bir Şey Oldu — Plaustus'den Shevelove, Burt ve Gelbart, Larry (Müzik: Sodheim, Stephan)	17/2/1965
Puntila Ağa ve Uşağı — Brecht, Bertold–Cimcoz Adalet	6/10/1965
Çıplak Ayak — Simon, Neil–Önder, Leyla	3/11/1965
Gen-Ar:	
Havagazı — Forlec, Scott.	9/3/1965
Kaplan, Daktilolar } Schisgal, Murray–Zeybekoğlu, Asude	Nisan 1965
Hizmetçiler — Genet, Jean–Birsel, Salâh	8/11/1965
Kanlı Nigâr — (Anonim) Dümbüllü, İsmail (Oy)	13/11/1965
Gonk (Kadıköy):	
Her Şey Yeniden Sil Baştan — André, Michél–Aydınbaş, Orhan	23/4/1965
Gülriz Sururi–Engin Cezzar:	
Direkler Arasında — Erduran, Refik (Müzik: Erkin, Arif)	4/1/1965
Ferhat İle Şirin — Ran, Nazım Hikmet	4/10/1965
Teneke — Yaşar Kemal	21/11/1965
Halk Tiyatrosu (Avni Dilligil):	
Toros Canavarı — Nesin, Aziz	8/1/1965
Kırmızı Fenerler — Galanos, Aleko–Hatko, Nevzat	10/4/1965
İstanbul Tiyatrosu (Elhamra):	
Zoraki Hekim — Feydeau–Y. Sürurî	10/3/1965
Evlenme Tarifesi (Derleme): (Öbür sezon aynı)	1/5/1965
Kent Oyuncuları:	
Penbe Kadın — Sayın, Hidayet (Öbür sezon aynı)	1/3/1965
Kervan (Neşe Yulaç):	
Ah Seçimler, Vah Seçimler — Bach, Arnold–Gürmen, H.K.	19/10/1965
Küçük Opera (Aksaray):	
a) **Adana Şehir Tiyatrosundan Gelenler:**	
Arap Saçı (21)'de (Derleme)	3/4/1965
Sakallı Teyze (18)'de (Derleme)	3/4/1965
b) **Tevhit Bilge:**	
Ne Sağdayız, Ne Soldayız (Derleme)	6/4/1965
c) **Karındaş-Uygur:**	
Gönül Avcısı — Fabri, Diego–Levendoğlu, Tarık	6/10/1965
Küçük Sahne (Ulvi Uraz):	
Ben Devletim — Bilginer, Recep	Mart 1965
Altın Yumurtlayan Horoz — Mirodan, Alexandru–Küçümen, Zihni	Eylül 1965
Zabit Fatma'nın Kuzusu — Oktay Rifat	Aralık 1965

GÜRÇEŞME

Yaslanmışım bir gönüle
Alsancak trenine bakmışım
"Dalmışsın" dediler de uyanamadım
Alnımdaki çizgilerdi
Gürçeşme.

Takılmışım koluna bir umudun
Çıkmışım yamaca doğru
Yollar yol değil, evler ev değil
Alnımdaki çizgilerdi
Gürçeşme.

Çalmışım kapısını mutluluğun
Kimsecikler açmamış
"Orası boş, bomboş" dediler
Bakışımdaki çizgilerdi
Gürçeşme.

Bulmuşum penceresini düşlerin
Fallarına çevrilmişim, hep yıkık
Sönüktü, küldü yıldızları hep
Kuşkularımdaki çizgilerdi
Gürçeşme.

İbrahim Zeki BURDURLU

Muammer Karaca:

Uyandırma Bakanı — Selönü, Beliğ (21'de)	7/9/1965
Cibali Karakolu 66 — (Derleme, 21'de)	28/10/1965
İki Ayağı Bir Çukurda — Valmin, F.–Akçatepe, Halit (18'de)	29/11/1965

Oraloğlu:

Poliyanna — Porter, E. H.–Oraloğlu, Lâle	15/1/1965
Gulyabani — Gürpınar, H. R. (Oraloğlu)	13/3/1965
Çocuklar ve Büyükler — Hellman, Lilian–Oraloğlu, Lâle	Eylül 1965
Kralın Kısrağı — Canolle, Jean–Zeybekoğlu, Asude	25/11/1965

Dilbilgisi ve İmlâ Sorunları

Prof. Dr. VECİHE HATİBOĞLU

Yurdun çeşitli bölgelerinden Türk Dil Kurumu'na gelen mektuplarda, dilbilgisi ve imlâmızla ilgili bazı önemli konular sorulmaktadır. Bu soruları ve cevaplarımızı, dergimiz okurları için de ilgi çekici ve yararlı olabilir düşüncesiyle, yayınlamayı uygun gördük.

Mektup ve Soru:

Reşat Nuri Güntekin'in "Otoray Yolculuğu" adlı parçasını okurken aşağıdaki cümleler dikkatimizi çekti. Sınıfta açılan tartışmada cümlelerin aksayan bir tarafı olduğu kanısına vardığımız halde, nedenlerini bulamadık. Yardımcı olmanızı saygılarımızla diliyoruz.

A. Doğan, Konya.

1– "*Niğde ile Kayseri arasındaki yolu, Faruk Nafiz'in İstiklâl Muharebesi senelerinde kona göçe üç günde aştığı o uzun mesafeyi, ben bugün otoray denen yeni icat bir alet içinde adeta uçarak geçiyorum.*"

2– "*Akşamın beş buçuğunda daha Niğde istasyonunda kahve içiyordum, sokak fenerleri yanarken Kayseri'de olacağım.*"

Cevabımız:

Örnek olarak gönderdiğiniz her iki cümle de dilbilgisi bakımından doğrudur. Sanatçının, anlatıma kolaylık ve güzellik sağlamak üzere, bu türlü sözdizimine baş vurması, alışılmış kalıplardan kurtulması çok defa çekici olur.

Yazar, birinci cümlede görülen "yol" kelimesinin niteliklerini bir de "mesafe" kelimesi ve tamamlayıcıları ile açıklamıştır. Bu iki kelime etrafında toplanan nitelikler, durumun daha kuvvetli ve daha çekici olarak belirtilmesine yardım etmiştir. Bizim dilbilgilerimizde bu çeşit olaylar çok defa terimlendirilmemiştir. Batı dillerinde bu olaya oldukça sık rastlanır.

Yukarıdaki örnekte "yol" ve "mesafe" kelimeleri bir çeşit "appositif" görevindedir, alışılmış anlatımlarda çok defa arada bir "yani" bağlacı kullanılır: Niğde ile Kayseri arasındaki *yolu* (yani), Faruk Nafiz'in İs-

tiklâl Muharebesi senelerinde kona göçe üç günde aştığı o uzun *mesafeyi.....*" gibi.

2– İkinci cümledeki "daha" kelimesi de alışılmış şekilde kullanılmamıştır. "Daha" kelimesi çok defa zarftır. Fiillerden, sıfatlardan ve başka zarflardan, isimlerden önce getirilir. Fakat yukarıda olduğu gibi, ara sıra isim tamlamalarının önüne de getirilebilir. Bu cümlede "daha" kelimesi araya tamlama halinde bir özel ad girdiği için fiilden biraz uzak düşmüş ama yine de anlatımı güçlendirmiştir.

Mektup ve Soru:

Özel isimlerin bir ekle kullanılması halinde yazıda bu ekin özel isimden kesme (') işaretiyle ayrılacağı hakkındaki kaidenin (Istanbul'un kelimesinde olduğu gibi) diğer isimlere de meselâ; kanunlarda ve resmî muhaberatta (Maliye Bakanlığının) şeklinde yazıldığının aksine olarak (Maliye Bakanlığı'nın) şeklinde yazılmasının icabettiği ve (Maliye Bakanlığının) şeklinde yazılmasının gramer hatası olduğu iddia edilmiştir.

Bu konuda Dil Kurumunun ne düşündüğünü bilmek istiyorum. Lütfedilecek cevabınıza şimdiden teşekkürlerimi sunarım.

N. Korur, Harbiye-Istanbul

Cevabımız:

1) Özel adlardan sonra kullanılan isim halleri ekleri kesme ile ayrılır: *Ahmet'in, Tarık'a, Turgut'tan* gibi; yapım ekleri ise kesme ile ayrılmaz: *Ankaralılar, Sevengiller, Cerrahoğulları* gibi.

2) Aslında özel ad olmayan fakat özel ad gibi büyük harflerle başlatılan kurum, dernek ve idarî bölüm adları isim halleri ekleri alınca kesme işaretiyle ayrılmaz: *Türk Dil Kurumundan, Ticaret Odasına, Yeşilayın* gibi.

3) Bu durumlar dışında, Yeni İmlâ Kılavuz'unda, önem verilmek istendiği zaman, her kelimenin büyük harflerle başlatılabileceği ve isim halleri eklerinden kesme ile ayrılabileceği belirtilmiştir: *O'nun eserleri* veya *onun eserleri* gibi (bkz: Yeni İmlâ Kılavuzu, s. 29 ve s. 32).

GELECEK SAYIMIZ

TİYATRO ÖZEL SAYISIDIR

1908'de Bir Türk Oyunu

CHARLES RODEN BUXTON

Bu yazı 1909 *yılı Londra'da yayınlanan* Turkey in Revolution *(Devrim İçinde Türkiye) kitabının bir bölümüdür. Kitabın yazarı, C.R. Buxton, Avam Kamarasında tanınmış bir milletvekili ve Balkan Komitesinin bir üyesi idi. Bu Komite bütün İngiliz partilerinden Balkanlarda durumla ilgilenen kişilerden karma bir kuruldu. Kitabında Buxton, Meşrutiyetin ilânından az sonra Türkiye'ye çağrılan Komite üyelerinin biri olarak gördüklerini canlılıkla anlatıyor. Bu bölümün konusu, Osmanlı Meclisinin açılışından önceki günlerde İstanbul'da oynanan bir oyundur.*

Oyunun ismi 'Nasıl Oldu', yazarı Üçüncü Kolorduda bir genç subay olan Kâzım Beydi. Devrim deviniminin son aylarının tarihini anlatıyordu. İttihat ve Terakki Komitesinin bir kaç üyesi bizi tiyatroya götürdüler. Aralarında oyunda anlatılan olaylara katılan subaylar vardı; genç yazarın şiirsel obartılarına hafif gülümseyerek, bize, ana hatların gerçeğe uygun olduğunu söylediler. Bu subaylardan biri Enver Beydi. Oyun sürdükçe bize alçak sesle dilmaçlık ettiler.

Oyun kışları yetersiz gereçlerden ötürü çok sıkıntı çeken ordunun yararına oynanıyordu. Her bakıma ulusal bir olaydı. Veliaht Reşat Efendinin yüksek himayesinde veriliyordu. İşte, sağdaki büyük locada, babası gibi yıllarca bir Boğaziçi sarayında tutsak yaşayan Reşat'ın oğlu. Karşı locada merhum Sultan Murat'ın oğlu. Bu iki delikanlı şimdiye değin tiyatroda görülmemiş, çocukluklarından beri istedikleri gibi gidip gelememişler. Bu akşam burada özgürlüğünü kutlayan yalnız halk değildir!

Birden orkestranın önünde bir adam ayağa kalkıp gök gürültüsünü andıran bir sesle, 'Yaşasın Enver Bey!' diye bağırıyor. Seyirciler hep birden ayağa kalkıyor ve yüzlerini sahnenin tam karşısında olan locamıza doğru bir rüzgâr savruntusu ile beyazlaşan kavak yaprakları gibi dalga dalga çeviriyorlar. Koyu lacivert üniforması ve kurşun rengi kaputu ile tiril tiril genç subayın ayağa kalkması ile alkıştan kıyamet kopuyor. Sağa sola ağırbaşlı selâmlar verdikten sonra, bir yanlışlık olduğunu, kendisinin bir önder olmadığını, ancak arkadaşları gibi ve onlarla birlikte aynı amaç için çalıştığını mırıldanarak yerine oturdu. Unutulmaz bir an yaşıyorduk. Halkın gözünde genç Türkiye'nin Garibaldi'si ile yanyana bulunuyorduk.

BIÇAK

Bir ceviz soluğudur ensemizde duyulan
Kırmızı ağızlı incir ağacından.
Güneş uçları ve yorgundur nabzı
Heybesinde eski kireç kuyuları.
Kış tepedir karlı saatlere
Aşka buluşan erken çiçekte,
Erikli yaylalarda el sıkışan.
Dallar ki evde kalmış kızların
Çaput bağladığı köpük,
Dağın üfürdüğü geyik,
Erik dallarına üzüm yağdıran bulut,
Mezamirleri türkü yaptıran bulut
Bir geceki kepenklere açılır,
Bir mezarın kepenkleri açılır,
Ayasofyanın kepenkleri, Boğaz'ın kepenkleri,
Güneşin ve Fâtih'in kepenkleri.
Topkapı Sarayı aradığımız,
Yırtılarak soyulan giysiler ağladığımız.

Bir martıdır aşka buluşan sular,
Ve suda yunus balığı
Güneşin ucuna gelirler hergün,
Güneşin ucunda Yunus olurlar,
Erik dalından üzümü alır gelirler
Örterler suların kepenklerine.
Sonra bir şehri sudan çıkarıp

Perde açılınca, yatağı, kanapesi, yazı masası ile Behlül Bey isminde bir genç teğmenin odası göründü. Makedonya'dayız. Teğmenin emirberi, elinde bir mektupla içeri girer. 'Ha, Hafiz, sana köyden mektup var. Bak, iyi haberler. Ailen iyi imiş, oğlun büyüyormuş. Kaç yıl oluyor onları görmeyeli? Altı mı? Oysa askerliğin dört yıl sürmesi gerek. Bu ne hükümet!..' Derken dört subay gelir –işleri bitmiş, arkadaşları ile çay içecekler. Aslında hepsi gizli örgüttendir. Çok geçmeden büyük Dava üstünde konuşmaya başlarlar. 'Çok konuştuk, çok laf söylendi, artık laf değil, eylem gerek.' Bir az da filozof olan Behlül Bey, 'Evet', der, 'çalışmamızın ürünlerini belki hiç görmeyeceğiz, ama başkaları görecek. Artık hareket zamanı geldi.' Bir mektup daha getirilir; bu bir uyarmadır –evi casuslar gözetlemekte. 'Gelsinler bakalım! Biz yapacaklarımızı kâğıda dökecek kadar akılsız değiliz. Bir şey bulamazlar!' 'Şu Makedonya işinden bıktım artık.

Hasan'ı seslerler, eski Hasan'ı,
–Ulubatlı Hasan'ı, babam Hasan'ı–
Süleyman kuşların bulduğu şeyde,
Masallarda Peri Padişahı'nın.
Beyaz taşları yontarlar, ev olur.
Yunus'un karnına benzer o evler ki,
Kuzusunu otlatan bir çocuk olur.
Gürültüyle iner kepenkleri şehrin,
Çiçekleri alsınlar annelere söyleyin,
Çiçekler ki ölümleri bilmezler
Tabutlara konulurlar gene de,
Çiçekler ki ağlamayı bilmezler,
Gelinlerin saçlarına takılırlar.

Kurbanlık bir şarkı getirdim size,
Sözcükleri kesin, zehirlidir onlar.
Bütün şarkılarda yarı İsmail
Ama bıçak nerde, bıçak nerde?
Nerde o kutsal bıçak kanaması?
O bıçak Konya'da
Mevlânâ'dan önce,
Anadolu'da
Yunus'un ateşinden,
Gırnata'da –Onun Gırnata'sında–
Lorca'dan önce,
Eski bir şarkıya saplı,
Yeni bir şarkıyı besler yüreğimde.

Seyfettin BAŞÇILLAR

Geçenlerde Doyranda bir Bulgar çetesi erlerimden yirmi kişiyi öldürdü. Ne olacak bunun sonu?' Behlül: 'Evet,' der, 'çeteler bir belâdır. Ama ne yapsınlar– bir amaçları var– özgürlük– doğru ona gidiyorlar. Suçları korkunç, ama ne de olsa hakları var. Arnavutlar da öyle. Çetelerle savaşmaktan ne çıkar? Onlar kötülüğün bir kanıtıdır ancak. Biz onun köküne değin gitmeliyiz, dibinden kazmak düşer bize.' (Seyircilerden sürekli alkış.) 'Erlerimiz sinek gibi ölüyorlar. Böyle devam ederse, bütün Türkler yok olacak. Bu çetecilik ordunun moralini bozmakta.' Gruptaki subaylardan karamsar olan biri: 'Bu laflardan ne çıkar? Biz askeriz. Sivilleri kımıldamaya nasıl zorlayabiliriz? Göreceksiniz, gene bir şey olmayacak.' 'Nasıl olur? Karşımızda sözümüzü yöneltecek kimse yok mu? Bugün burada bir hırsızlar hükümeti için kanlarını döken bizler kimiz? Biz Fatih'le, Kanunî ile birlikte savaşan ulusuz– dünyanın en güçlü ulusuyduk bir za-

manlar. Evet –biz padişahları tahta getiren ve tahttan indiren adamlarız –İran savaşında ordunun isteklerini yadsıyan Selim'in çadırına ateş edenleriz! Oysa bugün– Avrupa'nın en güçsüz ulusuyuz. Bizi yöneten alçaklar, deliler, uygar kişilerin temel erdemi olan vatanseverliği suç biliyorlar. Bir şey yapamayız diyorsun– yaparız, diyorum ben! Bir anayasa, bir parlamento! Tanrı bir gün çaşıtlara hak ettikleri cezayı verecek. Onların köpekler gibi kaçtığını göreceğiz. Ama biz, ister umut, ister umutsuzluk duyalım, çalışacağız! And içtik bir kez!'

Behlül kalır, ötekiler giderler. Sevgilisi görünür: Viktorya, bir Rum kızıdır, kimsesiz kaldığı için Türkler onu büyütmüşler. 'Bir Rumla bir Türkün sevişmesi Osmanlı toplumlarının birleşmesinin simgesi olacaktır!'

Dışarda bir gürültü. Emirber zorla girmek isteyen birini önlemeye çalışıyor. Başaramıyor, kapılar açılıyor ve başka bir subayın bir manga askerle odaya girdiğini görüyoruz. Behlül pencereden kaçabiliyor. Yatağı, çekmeceleri, perdeleri arıyorlar– nafile! Birinci perde güldürücü bir sahne ile biter: Çaşıt kendini bir sandalyeye atarak, 'Vah, vah,' diye ağlaşır, 'şimdi terfi edemeyeceğim!' Bu beklenmedik sözle seyirciler gülmekten katılır.

İkinci perde Anadolu'nun uzak bir yerinde geçer. Behlül Makedonya'dan kaçarak Tesalya'da Volo'ya varmış, orada (Müslümanlığı kabul eden) Viktorya ile buluşmuş, evlenmişler. Şimdi de uzun sarı giysiler, beyaz sarık ve gür, siyah bir sakalla müftü kılığına bürünmüş, kentin türe işlerini görüyor. Ama gizliden İttihat ve Terakki Komitesinin bir şubesini kurmakta. Karamsarlıktan vazgeçip atılgan bir devrimci olan arkadaşı bir asker görevi ile aynı kente atanmış, gelir. 'Nihayet buldum seni! Sokaktan geçtiğini gördüm, tanır gibi oldum. Kaymakamdan yeni müftüyü tanıyıp tanımadığını sordum. Tanırım, tehlikeli bir adamdır, bazen mahkemede işi vatan hainliğine kadar götürüyor, dedi. O zaman anladım! Nasılsın, bakalım?' 'Şöyle böyle. İşler yavaş yürüyor. Bir iki üye kaydedebildim ama daha çoğunu istiyorum. Kendim iyiyim. Komitenin beş parasına bile el sürmek istemem. O para Davamız içindir. Mahkemede beş on kuruş kazanıyor, onunla geçiniyorum. Ben gittikten sonra emirberim ne oldu?' 'Dövdüler, sorguya çektiler, ama tek bir isim bile kapamadılar ağzından.' 'Aferin çocuğa! Şimdi burada bir arkadaşla tanıştıracağım seni.'

Öğretmen içeriye girer, yaşlı, gözlüklü yarı-komik bir adamcağızdır, ama yüreği sağlam. 'Halk haklarını bilse, baskı yönetimi bir iskambil oyunu gibi yıkılır. Ama zavallılar cahil! Ah, o baskı– neler çekiyoruz yüzünden! Ben bir matematik uzmanıyım. Önce hükümet beni genel tarih öğretmeni olarak atadı, derken edebiyat öğretmeni olacaksın dediler. Şimdi de, müsaadenizle, Fransızca öğretmeniyim. Ne isterlerse yapsınlar– benim

tek öğrettiğim şey özgürlük ilkeleridir! Ama bıktım, dayanamıyorum artık. Bu koşullar kişinin belkemiğini kırıyor. Daha gözüpek olmalıydım.' 'Peki, bu hükümet ne diye okullar açar? Onun hesabına göre, halkı cahil bırakmak daha iyi olmaz mı?' 'Bir çeşit gözboyamadır ancak– ecnebi konsoloslara hoş görünmek için. Ama pek bir şey öğretmemeye de bakıyorlar, ayrıca.' 'Öyle olsun, işler yürürlükte. Askerler artık bu duruma dayanamıyorlar. Oysa biz onlara zorbalık etmiyoruz, eski usul subaylar gibi değiliz. Seviyorlar bizi– ve özgürlüğü de sevmeye başlıyorlar. Korkma, devrim gelecektir!'

Biri kapıya vuruyor, gene bir casus subay adamları ile! Genç subaylar yakalanıyor, kolları bağlanıyor. 'Sizi hınzırlar, ben bilirim neler hazırladığınızı!' Öğretmen büzülerek: 'Aman, etmeyin, ben burada değildim!' diye yalvarıyor, ve perde kahkahalar arasında iner.

Üçüncü perdede askerî mahkemedeyiz. İki subay yeniden Makedonya'ya getirildi. Divanın bir üyesi devrimcidir; yalnız girer, arkasından Behlül'ün karısı girip kocasını kurtarması için yalvarır. 'Mahkeme onu suçlu bulacak ama merak etmeyin', esrarengiz bir sesle, 'biz onu kurtaracağız.' Kâtibine beklenmedik bir rahatsızlık yüzünden mahkemeye katılamayacağını söylemesini tenbih ettikten sonra çıkar.

Yargıçlar girerler –yaşlı, titrek, kırmızı burunlu, zalim görünüşlü karikatürlerdir. Seyirciler girişlerini yuhalayarak karşılarlar. Bunlar eski rejimin generalleri, albaylarıdır, değerlerine göre değil, dalkavukluklarına göre yükselmişlerdir.

'Üç günü boş yere geçirdik. Artık bir karara varalım. Bu hainleri kökten yok etmeli. Yarım tedbirin faydası olmaz.' Tutuklular selâm vermiyor, oturmak istemiyorlar. 'Söyleyin bakalım, size nice nimetleri olan Padişahımıza nasıl karşı gelirsiniz? 'O nimetleri casuslar bilir, onlara sorun, bana değil! Padişahın kişiliği beni ilgilendirmez– ben vatanımı düşünürüm, vatanı kemirmekte olan kurtlara karşıyım!' (Alkışlar.) 'Görelim, bakalım, sizlerin komitesini. Ne yapabilir şimdi?' 'Her şeyi yapabilir! Vatanı kurtarabilir!' (Yeniden alkışlar.)

Tam bu sırada dışarıda borazan sesleri ve bağrışmalar duyulur. Silâhlılar çarpışır, kapılar kırılır ve içeriye ilk günden beri devrimin üniforması olan (ve tiyatroda yanımızda oturan subayların da giydiği) avcı piyade birliğinin üniforması ile bir subay girer. Hiç şüphe yok, bu subay Enver Bey'in kendisidir; tutsaklar kurtulup yerlerine dalkavuk yargıçlar yakalanınca seyirciler sevinçten coşarlar. 'Kıymayın, biz ancak İzzet Paşa'nın yaptığını yaptık, merhamet gösterin!' 'Merhamet mi? Siz kocalarının hayatı için yalvaran kadınlara, ayaklarınıza kapanan genç kızlara hangi merhameti gösterdiniz? Güvenliğinize inandınız, Komiteyi uzak-

YAYLAYA ÖVGÜ

Yaylanın ufkundan eksilmez duman,
Dağların üstünde kartaldır insan,
Yaylada mertlik var, yaylada inan,
Akar güldür güldür suyu yaylanın...

Yassılır yaylada dağlar düz olur,
Bir yanda baharken, bir yan güz olur,
Yaylanın suları yazın buz olur,
Zora boyun eğmez huyu yaylanın...

Koçyiğit yatağı, er meydanıdır,
Katıksız Türk olmak yayla şanıdır,
Yayla Türk soyunun mısmıl kanıdır,
Sağlamdır havası, suyu yaylanın...

Yaylada dağılır üzüntü, keder,
Yaylada her kaygı, her korku gider,
Yaşaran gözlerin yaylada güler,
Bulunmaz bir yerde tadı yaylanın...

Duysak bir gönüldür, yayla erkektir,
Sevgisi derindir, aşkı gerçektir,
Yayla el değmedik bir top çiçektir,
Kahraman doğurur adı yaylanın...

Billûr gözesinden iç kana kana,
Yaylamız beşiktir yiğit doğana,
Bağışlanır döller yurda, oğana,
Dillere destandır adı yaylanın...

Vehbi Cem AŞKUN

---

larda bir kaç sürgünden ibaret sandınız– bilemediniz ki Komite bütün Türk milletidir. Götürün bunları!'... Askerler Behlül Bey'i komutanları olarak selâmlarlar. 'Hayır, hayır, ben de sizin gibi bir askerim. Hep beraber dağlara çıkalım, Meşrutiyetin bayrağını yükseltelim. Hakkı seven Tanrı bizi korusun!'

Oyun gözçekici bir tablo ile biter: Makedonya dağlarındaki askerler and içerler, 'Hürriyet,' 'Kardeşlik,' 'Meşrutiyet' sözcükleri ile çınlayan bir söylev verilir. Yanımdaki arkadaş da heyecana kapılır, Fransızcasını unutmaya başlar ve 'Baskıya karşıdır, vatansever bir oyundur...' gibi gitgide birbirine karışan sözlerle perde iner ve oyun biter.

Çeviren: Nermin MENEMENCİOĞLU

Türk Plastik Sanat İlkeleri

ISMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

Türk sanatlarını, mimarlığı, heykelciliği, hattatlığı, bezemeciliği ile incelediğimiz zaman bu sanatların hep doğadan doğaüstüne, somuttan soyuta, özelden genele gittiğini görüyoruz. Bu gidiş neden? Üzerinde durduğumuz Türk sanatının İslâm devrine ait olduğunu düşünelim. Her din gibi, İslâm dini de yepyeni bir varlık anlayışıyle ortaya çıkmıştır. İslâm dininin ileri sürdüğü varlık anlayışında ilgiyi en çok çeken noktalar şunlardır:

1. Bütün varlıkları yoktan vareden Allah'tır.
2. Bütün varlıklar gelip geçicidir, yalnız Allah'ın kendisi kalıcıdır.
3. Allah, önsüz, sonsuzdur.
4. Allah gözle görülmez, elle tutulmaz.
5. Allah her yerde vardır, O'nun durağı yoktur.
6. Allah ne yaparsa bilerek yapar. O'nun bilgisi bütün varlıkları kaplayıcıdır.
7. Allah yerleri, gökleri kendi yasasına göre yönetir.
8. İnsanlar için sonsuz yaşayış öbür dünyadadır.

Şimdi bütün bu inançlarla yoğrulmuş olan devirlerde yaşayan Türk sanatçılarının sanat bilincini bir düşünün. Besbelli ki bu bilinç doğa varlıklarının üzerinde çalışırken, sanat varlıklarını yaratırken, gelip geçici ile kalıcıyı, arazla zâti birbirinden ayırmaya çalışacaktır. Bu şartlar altında çalışan bir sanatçı doğanın bütün gelip geçici olan özelliklerini bir yana bırakıp, yalnız anlamı, özlüğü, yasayı arayacaktır. Böylece sanat eserini *doğalcılığın* boyunduruğundan kurtaracak *gerçeküstücülüğe* götürecektir.

Varlık yaratma felsefesinden sonra bir de yaratıkların üzerinde duracağız. Bu arada canlıları ele alacağız. Ne göreceğiz? Canlı varlıklar nedir? Bu felsefe sorusuna her sanat eseri kendine göre karşılık verir. Türk sanat anlayışına göre canlılar evreninde şu üç gerçek göze çarpmaktadır:

1. Canlılar geometri dışı olan varlıklardır.
2. Canlılar türlü organların türlü görevleriyle yaşarlar.
3. Bu organlar, bu görevler yaşama bütünlüğü içindir.

Varlığı bir canlılık evreni olarak anlayan, bu canlılık dışında kalan

her nesneyi ilk ve son gerçek olarak anladığı canın döküntüsü, kalıntısı olarak gören bu anlayışa *dirimcilik* diyelim.

Dirimcilik felsefesi bu olan bir dinin bu dini taşıyan sanatçıların üzerindeki etkisi ne olabilir? Bu etkinin altında çalışan plastik sanatçılar eserlerini nasıl tenleştirirler? Onların tuttukları yol şudur:

1. Bitki, insan, hayvan sûretlerini kopya etmekten uzak kalmak. Hep anlama değer vermek. Böylelikle plastik sanatlarda olgunluğa erişmek.

2. Bunun için doğa anatomisini, perspektifini bozmaz. Oğuz, Selçuk heykellerinde, minyatürlerinde, Karagöz sûretlerinde olduğu gibi.

3. Doğayı simgeleştirmek, nonfigüratif anlayışlı sanatlar yaratmak. Türk sülüs, nesih, celî, tâlik, divanî, rıka yazılarında olduğu gibi.

4. Doğayı düzenlemek, (stylisation). Yanlış olarak *arabesque* adı verilmiş olan bezemeler gibi.

5. Organlaşmak. Geometrik biçimleri organizma düzenine göre yaratmak. İslâm mimarlık eserlerinde olduğu gibi.

Biçim sanatları aralarında konuları bakımından en somut olanlar, en soyut olanlar hangileridir? Kuşkusuz, bu sanatların arasında en somut olanı heykel sanatıdır. Çünkü en kaba, en yaygın bir anlayışla heykel, insanın, hayvanın kalıbıdır, gövdesidir, dökümüdür. Heykelden sonra resim gelir. Ancak, resim somutluğundan birçok şey yitirmiştir. Resim, somutun kendisi değil, gölgesidir. Ancak, resim somutlara, heykel kadar değilse bile, yine de yakındır. Mimarlık alanına girince iş değişiyor. Bu sanatın doğa gövdeleriyle doğrudan doğruya ilintisi olmamakla birlikte doğa ile hiç ilintisi yoktur demek de doğru olmaz. Çünkü mimarlık, gövdeden, biçimden başka bir de anlam taşır. Bu anlam estetik değer dediğimiz değerdir. Açıklık, coşkunluk, ululuk gibi. Kimi anlağın, kimi gönlün, kimi de istemin değerleridir. Böylece en doğa dışı, en soyut bir sanat olan mimarlık da gidip insana, insan kişiliğine varır. Mimarlığın insan ruhuyla olduğu gibi, yukarıdaki anlayışın tersine olarak, insan gövdesiyle de bir ilintisi vardır. Sözün kısası, biçim sanatlarının en somutu heykelcilik, en soyutu mimarlıktır demek oluyor. Bu arada bezeme sanatına gelince, o, resme yaklaştıkça somut, geometriye yaklaştıkça soyut bir sanat olur.

Şimdi Avrupa sanatını ele alalım, onun evrim çağlarına göz atalım, ne göreceğiz? İşte Yunan heykelciliği. Doğacılığın, doğa yansılayıcılığının en son kertesindedir. Yunan heykellerinin gerçek insan gövdesinden hemen hemen hiç ayrılığı yok gibidir. Yunan heykelciliğinin idealistliği bu örnekleri ideal bir oranlılık derecesine ulaştırarak kopya etmektir. Roma sanatı da böyledir. Roma heykelciliği ile Yunan heykelciliği arasında bir-

takım ayrılıklar bulunabilir. Ancak, onları doğacılık bakımından ayırt etmek elde değildir. Bu sanatçıların gözünde doğa her şeydir, güzellik ondadır, olgunluk ondadır. Sanatçıya kalan tek iş, bu değerleri doğada arayıp bulmak, onları eserine kazandırmaktır.

Ortaçağ doğa kopyacılığı bakımından bir devrimcilik özelliği taşır mı, taşımaz mı? Bu konuya gelince iyice düşünmek gerektir. Gotik heykelleri incelenirken bir noktaya çok dikkat edilmelidir. Bu heykellerin Mısır, Asur heykellerini düşündüren, durgun, içli, sırlı bir oluşları vardır. Bunlar önce doğadan kaçan eserler gibi görünürler. Oysa bunlar da tıpkı Yunan heykelciliği gibi doğacılıktan kurtulamamışlardır. Bu yansılayıcılığın XIX'uncu yüzyılın ortalarına değin sürüp gittiği görülmektedir. Klasik devirden sonra gelen romantik devir de bu tutkunluktan kurtulamayacaktır. Romantizm ile birlikte değişen, heykel anlayışı değil, yalnız heykel tekniğidir.

Bir örnek üzerinde duralım. Istanbul'da II. Beyazıt Medresesinin kapısı önünde durup içeriye bakalım, ne göreceğiz? Ortada bir avlu. Avlunun ortasında bir şadırvan. Karşıda, tam ortada bir salon. Avlunun sağında, solunda üstü örtülü bir koridora açılan hücreler. Bütün bunlar size buranın bir medrese olabileceğini gösterir. Şimdi II. Beyazıt Camisinin avlu kapısından içeriye bakın. O güzel şadırvanı, tepesinden istalaktitleri sarkan o güzel cümle kapısını göreceksiniz. Sonra caminin içindeki top kandilleri, kıbleyi gösteren mihrabı, bir ses balkonu olan minberi, sağdaki, soldaki celî yazılarını, renkli camları göreceksiniz. Bunları görünce burası bir tapınaktır diyeceksiniz. O medreseye ev diyemeyeceğiniz gibi bu camiye de saray diyemeyeceksiniz. Minare de öyle değil mi? O, herşeyden önce bir kuledir, bir ses kulesi. Gökyüzüne yükselen, içinden merdivenle çıkılan, çanaklığında okunan ezan sesini yayan bir kule. Bu kulede görevine uyması için gerekli olan bütün şartlar vardır. Küpünden külâhına, çanaklığının duvarından altındaki istalaktitlere kadar bu ezan kulesinin sağlam, kullanışlı, güzel olması için ne yapılması gerekirse hepsi yapılmıştır. Minarede her şey yerli yerindedir. Minareden uygun ses kulesi, minarenin küpünden uygun ayak, külâhından uygun dam, şerefesinden uygun gezinti çanağı olur mu?

Mimarlık eseri, sanat eseri der geçeriz. Partenon, Notre Dame de Paris, Süleymaniye, hep birer mimarlık eseridir. Ancak, bu eserler birbirinin tıpkısı değildir. Hepimiz insanız, hepimizin kişiliği bir midir? Mimarlık eserleri taş, tahta, kerpiç yığınıdır. Ancak, herhangi bir yığın değildir. Mimarlık eseri denilen yığın bir bütündür. Bu bütün kimi zaman eklerle doludur, ölüdür. Kimi zaman da ek nedir bilmeyen bir bütündür. Bütünden bütüne de fark vardır. Bitkiler, hayvanlar, insanlar da birer bütündür. Ancak, dağlara taşlara benzemezler, organizma denilen canlı bütünlerdir.

Durmazlar, yaşarlar, kopmak parçalanmak, dağılmak nedir bilmezler, hep bütün kalırlar. Mimarlık eserleri de birer bütündür.

Yenicami'nin karşısında durdunuz mu? Minarelerini ayrı ayrı, doya doya seyrettiniz mi? Minareleri ile kubbelerinin arasındaki birliği, bütünlüğü gördünüz mü? Kubbeleri ile, minareleri ile bu Yenicami ay gibi, güneş gibi eşi görülmemiş bir yaratık değil midir? Birliği, bütünlüğü ile bu Yenicami bitkiler, hayvanlar gibi, kendi başına bir organizma değil mi?

Bu birlik, bu bütünlük Türklerin yalnız mimarlık şaheserlerinde mi vardır? Konu mimarlık şaheserleri olmayıp da ibrik, cezve, kavukluk gibi ev eşyası olsun. Bunların karşısında geçip yapılarını inceleyin. Ne göreceksiniz? Türkün yarattığı her sanat eseri gibi onlar da ek, yama nedir bilmezler. Türk yarattığı herşeyi tüm, bütün olarak yaratır.

Kendimizi bir Türk mimarı, hattatı, bezemecisi yerine koyarak doğaya, ilkin bitkilere bakalım. Ne göreceğiz? Bu bitkiler gövde, dal, yaprak, çiçek, türlü biçim, renk ayrılıkları bir yana, canlı, yaşayan, üreyen varlıklardır. Bu bitkilerde göze çarpan en büyük gerçek nedir? Onların eksiksiz, aksaksız, kendi kendilerine yetici birer bütün, hiç bir ek, hiç bir yama almayan canlı bütünler olmaları değil mi? Şimdi bir de hayvanlara, bu arada onların en olgun soyu olan insana bakalım. İnsan da öyle, binbir parçadan, biçimden, renkten olma, eksiksiz, aksaksız bir bütündür.

Bu görgüde doğa düşüncesi ile birlik, bütünlük düşüncesi birbirine karışıyor. İşte Türkün bütün plastik eserlerinde baş eğdiği doğa, oluş, varlık yasası bu bütün yasasıdır. Türk'ün camisi, medresesi, hamamı, çeşmesi, yazısı, mobilyası, aygıtları, bezemesi, hep birer bütündür. Türk sanat eserlerinde hiç bir parçayı bütünün bütünlüğünü bozmadıkça, bütünü sakatlamadıkça ayıramazsınız. Türk sanatında bütüncülük geleneğinin ne denli köklü bir gelenek olduğunu anlamak için yalnız mimarlık eserlerine değil, mutfak eşyasına dek en ufak eserlerine bakınız, hep bu bütünlükle karşılaşacaksınız.

Gövdeden gövdeye de fark vardır. Gövde vardır, ekli parçalardan ortaya çıkmıştır, yamalı bohçaya benzer! Gövde vardır, bir bütün gibi görünür, yine de yabancı parçaların anlaşmasıyle ortaya çıkmıştır. Gövde de vardır, parçalara ayrılmayan bir bütündür, bitki, hayvan, insan gövdeleri gibi. Üçüncü tip gövdeyi ancak organik yaratıklarda, bir de sanat eserlerinde görebilirsiniz. Tensel olsun, tinsel olsun, sanat eseri bir organizma varlığını taşımadıkça, sanat eseri olmanın büyük sırrına ulaşamaz. Bu sırra ulaşma işinde ekin, süsün, iğreti varlıkların hiç bir rolü olamaz. İşte dünya sanat eserleri bu bakımdan da incelenmedikçe bu eserler için bir değer sırası yapmak elde olmayacaktır.

Amsterdam'da Bir Akşam

TURHAN DOYRAN

Amsterdam'da, yağmurlu bir akşamda, tiyatro arıyordum. Bu kentte, uzun süre kalmıyorsanız, en güç olan, gideceğiniz yeri seçmenizdir. Gününüz sayılı, müze, tiyatro ve yüzyılların izini bıraktığı sanat yapıtları, ilginç yerler sayısız. Amsterdam, tiyatronun cihan çevresinde, en önemli kentlerinden biri olmasa bile, bu sanat yerinde, tiyatro ve hiç olmazsa ona verilen önem, azımsanacak gibi değil. Yolumuz, elbette bir tiyatrodan geçecekti. Onu seçmiştim. Yolumu arıyordum. Amsterdam'a ilk geldiğinizde her yerde yiter gibi oluyorsunuz. Ama bir iki gün kalın, birbirine benzettiğiniz şeylerde, öyle bir değişim var ki, nokta nokta yönetiyor sizi. Her yerde düzenlik var, bu aynılık değil. Amsterdam, resimde, cihanın başkentlerinden birisi sayılıyor. Ama el emeğinin, kişi gücünün başarıları, çalışmanın verimleri her sokakta karşınızda, Amsterdam'da, yolunuzu yitiriyor ya da güçlükle buluyorsanız, bu çoğu zaman, her sokağın ve kanalların güzelliğinin, dosdoğru gitmenize, önünüze bakmanıza engel olduğundan.

Hollanda'da, Rotterdam, La Haye, Delft, Harlem'in önemi ne olursa olsun, Amsterdam, sadece sanatta başkent olmakla yetinmiyor, bu ülkeyi çoğunlukla temsil ediyor. Fransa'da olduğu gibi. Almanya, İtalya gibi ülkelerde, Berlin ve Roma başta gelse bile, ülkenin sanatında çoğunluğu temsil etmezler, aldıkları yer kent olarak belirtilir. Paris ve Amsterdam öyle değil. Rotterdam Erasmus'un, Grenoble Stendhal yurdu olsun, Delft ya da Avignon sanatın belirdiği adlar olsun, ulusun sanat hayatı, gösterimi, temsili, her şeyden önce bir kentte toplanmıştır. Hollanda'nın, yüzyıllar boyunca aldığı durum, elbette Amsterdam'ı, en çekici yerlerden birisi yapıyor. Resim o kadar büyümüş ki, elbette başka sanattan sözetmeye, çoğu zaman yer kalmıyor. Tiyatro, bunun içindir, oyuncuları ile yerli, sahnesi, yapısı ile yerli, yazınıyla ise çeviri. Resim tiyatroya yer vermiyor demiyoruz. Ama, resmi bu kadar gelişmiş bir ülkede, tiyatrodan söz edeceğimiz zaman, tiyatrosunu geride kalmış gibi görüyoruz. Oysa, Hollanda'da ve her şeyden önce Amsterdam'da, herşeye yer var ve tiyatro hiç de küçümsenecek şey değil. En büyük tiyatroları gezdikten sonra, en küçük tiyatronun bende bıraktığı izlem, bu sanat yönünde, Amsterdam-

da, hiç olmazsa gelişi güzel şeyler yapılmadığını göstermiştir. Müzede olsun, resimde, heykelde olsun, tiyatroda olsun, Hollanda'da, her şeyden önce kişinin sıkılmaması istenmektedir. Sanat, getirdiği öğretim, eğitim ve yönetim yanında, seyirciye, sıkıcı bir çevreden ayrılmasını sağlamalıdır. Amsterdam'da, müzeye geldiniz, burada kahve içilmez denmiyor. Heykel sergisi, ille dört duvar arasına sokulmuyor. Son cihan heykel sanatının en güzel seçmelerini, Amsterdam'da bir bahçede gördüm. Picasso, Zadkine, Calder, yeşillikler arasında, top oynayan çocuklar bile seyrediyor. Tiyatro için gördüğümü de unutmayacağım. Amsterdam'da, "Cep Tiyatrosu'nda, sade tiyatroya gidip oyun seyrettiğimi değil, bir tiyatroda ağırlandığımı duydum. Bu, sadece içtiğim bira ya da sigara ile değil, Gémier'den Guy Rétoré'ye dek, bütün sanatçıların istediği ve bütün Alman tiyatrosunun aradığı tiyatro-seyirci yaklaşması, birleşmesi anlamıyle gerçekleşmiştir. Her tiyatroda olacak ve koşul sayacağımız şey değil. Ama tiyatroda, seyirciye kendi varlığını duyurtturacak bir şey ki, bunun için üzerinde durmak istedim.

Amsterdam'ın en önemli tiyatrosu, "Kent Tiyatrosu"dur; belli başlı sokaklar ve kanallar arasında kentin tam ortası sayılabilir. Hem bu yönden, hem de yapısının özelliği ile, Amsterdam'ı iyi bilmeyen için, Kent Tiyatrosu, Pusla olabiliyor. Devletin yönettiği bu tiyatro, değişik topluluklara ve sahne gösterilerine yer veriyor. Amsterdam, Rotterdam ve La Haye'in belli başlı tiyatro toplulukları, burada, opera, müzikli oyun, ve tiyatro gösterilerini veriyorlar. "**Nederlandse Comedie**", "**Toneelgroep Ensemble**", "**Haagsche Comedie**", "**Rottedams Toneel**" gibi topluluklar, Amsterdam ve Hollanda sahnelerini alıkoyuyorlar. Elbette, Fransa, İngiltere, Almanya gibi ülkelerle kıyaslayınca, tiyatro birliklerinin, süreli olarak yapıyla anılmadığını, çoğu zaman gezici kaldığını söyleyebiliriz. Ama Hollanda'nın küçük bir ülke olduğunu, karşıt uluslarla kıyaslanınca, hem Hollanda'nın, hem de Amsterdam'ın, cihanda önemli bir yer alabileceğini belirtmemiz gerekir. "Kent Tiyatrosu" etrafında toplanan birlikler gibi özel tiyatrolar, Amsterdam şenliğine, hem sayıca, hem de değerliği ile, tiyatronun bütün isteklerini vermektedir. Oyundan ve yapıdan çok, Hollanda tiyatrosu için söyleyeceğimiz, yazındır. Bu yöndedir ki, bir eksikliğin olduğu gerçektir. Ama bu eksikliği, sadece tiyatroda değil, genel olarak Hollanda yazınında görüyoruz. Tabiî Hollanda'nın, Rembrandt, Vermeer, Hals'ın, nice düşünür ve bilim adamının ülkesi olduğunu unutamıyor, sınırlarını büyük görüyoruz da ondan.

Hollanda tiyatroları, çoğunluk olarak, yabancı yapıtları çeviriyorlar ve sahneye koyuyorlar. Dildeki yakınlık, Almanca ve İngilizce'nin geniş olarak yayılmasını sağlamıştır. Bunun sonucu da çevirilerde görülüyor. Son yıllarda, dünyanın bir çok yerinde olduğu gibi, Amerikan tiyatrosu, sık sık sahneye koyulmaktadır. Fransız yazınına gelince; her şeyden önce

YALNIZLIKTAKİ

Belki geceyi uyutmuş kandildir yanan
Dalgın gözlerinin orta yerinde
Suların uyukladığı saatte dokunsan
Ağıtı bir nazlı kemandan geçer
Varır, düzeni kurulmamış çağlara
Dört mevsim aynadır, bilmez
Gider masal dağlarına oturur
Yeryüzünün yalnızlığına girse de

Kerim Aydın ERDEM

---

yeni yazarlar tiyatro yöneticilerini çekiyor. Uzun uzun konuştuğumuz ve dost olduğum, Amsterdam'ın yeni tiyatro temsilcilerinden Wim Burbunk'un dediği gibi; "Sadece Hollanda'da değil, tiyatro yazınını ve geleneğini kurmamış bir çok yerde bu böyle; tiyatro akımlarını atlaya atlaya süreliyoruz, izliyoruz. Şu anda, Ionesco ve Salacrou sahneye konuyor. Onlara karşı sözüm yok. Ama sınır dışına çıkmayan, toplum Fransız tiyatrosunu bilmiyor." O hafta Alman dilinden çevrilen Bertolt Brecht ve Schiller'in, Amsterdam tiyatrolarında sahneye koyulduğunu belirttiğimde Wim Brubunk: "Öyle ama, diyor, Brecht klasikler arasına katılmış; onu unutalım, Alman tiyatrosunun 1933'de göçümden sonra duraklamasını düşünelim; Schiller gibi, Alman klasiklerinin neden sahnelerimizi doldurduğunu anlarız. Yenilik iyi ama, bir toplumun ucu olmalı, süresi olmalı." Konuşmamızın sonucu ne olursa olsun, anlaştığımız bir şey var: yerli tiyatro yazını varlığını belirtmedikçe, çeviri ve seçimde söylenecek her zaman bir şey bulunuyor. Oyuncu, sahneye koyan, seçen ve çeviren, kendi çevirisinde, dünya tiyatrosunu, bugünkü gerçekleri ile belirtmek ve tanıtmakla ödevli olduğu gibi, yabancı tiyatrolarla ilişki kurmayı, yabancı seyirciyi çekmeyi düşünmelidir. Çağımızda, hiç bir ülke sınırları içine kapalı kalmamalıdır, kalamaz. Bugün, Amsterdam veya Bruxelles, Mi-

lano ya da Tunus, yüz binlerce kişinin yolu üzerindedir. İşte yetkinliğe varmak, çoğu zaman, dışın değerlendirmesi ile de oluyor.

Amsterdam'da, yabancı yapıtların oynandığı tiyatroların sadece yapılarını gezdim. İlk akşamı tiyatroda geçirmek istemediğim halde, yağmurlu sokaklarında gezmeyi seçtim. Edward Albee, O'Neill, Salacrou, Ionesco beni umutsuzluğa düşürmüştü. Brecht'i, Schiller'i biliyordum. Amsterdam'da tiyatrolar benim için oynamıyordu ama, bu kentte tiyatroya gitmeden edemezdim. "Vondelpark"ta Moore, Calder, Zadkine, Tajiri ve Picasso'yu görmeye koşa koşa gitmiştim ama, bu heykeller, "Rijksmuseum"daki resimler gibi, "bir tane"ydi, onları başka yerde göremez, daha iyi göremezdim. Oyuncuları, sahneye koymadaki değişimi görebilirdim. "Tiyatro, her şeyden önce sahneye koyma", doğru ama, ya bu sahneye koyma, oyun ve oyuncu, beklediğinizi vermezse? Bertolt Brecht ve Kurt Weill'un şarkıları, sadece Almanca ile değil, Almanca için yazılmış.

İşte bu düşünceler içinde, "Vestzak Theater"in yolunu tutmuştum. "De Warhoofdige Minnaar" Wim Burkunk'un yazdığı, sahneye koyduğu ve baş rolünü oynadığı bir "commedia dell'arte". Hollanda dilini bilmediğim, bu oyuna beni yöneten nedenlik olsa bile, yapıtın yerli olması, alışılan şeyden çıkması, Amsterdam'da özlediğim akşamı geçirteceğine inandırıyordu. "Commedia dell'arte"nin yabancı bir oyun düzenlemesi olduğu söylenebilir. Ama en büyük tiyatro kentlerinde, unutulur gibi olan bir oyunun, Amsterdam'da, yerli bir yazınla yinelenmesi çekici bir şeydi. Tiyatroda yenilik ne olursa olsun, geleneğin öyle bir gücü var ki, eski kuruluşlar, çoğu zaman yeni akımlara yol gösteriyor.

"Vestzak Theater"in, Amsterdam'ın "Cep Tiyatrosu" olduğunu, salonda yerimi aldığım zaman anladım. Belki olağan dışı bir şey ama, böyle tiyatroya gitmenin, her yönden kolay olduğunu o akşam anlayacaktım. Neden, bilmiyorum, o gün, yağmurun ışıklandırdığı sokakları Amsterdamlılar boş bırakmışlar gibiydi. Arabamı tam tiyatronun kapısı önüne bırakabildim. Tiyatrodan çıkar ve Wim Burkunk'tan ayrılırken, bunun yararlığını bir kez daha görecektim. Tiyatronun kurucusu ve yöneticisine, Knokke-le Zoute'tan "şiir toplantısı"ndan geldiğimi, buraya Paris'ten vardığımı ve cihanı Ankarada'da tanıdığımı söylediğim zaman, arabaya koşmamız, desteledığim kitap ve dergileri paylaşmamız bunun için kolay oldu.

"Vestzak Theater" elli kişiyi güç alıyor. Perdenin ayırdığı sahne ve salon, bir dörtgen içinde. Tiyatroya giriş ödeneği, Paris'te Cep Tiyatroları ile karşılaştırılınca, üç kez daha ucuz. Bunun önemi büyük. Tiyatro bir kazanç olmasa bile, dünyanın her yerinde, yardım görmeyen tiyatrolar, küçüldükçe, ödeneklerini büyütmekle yükümlüdürler. "Vestzak Theater", Wim Burbunk'un dediği gibi, cebinden koysa bile, bunun azal-

masını aramaktadır. Bunun içindir ki, oyuncu sadece oyuncu değil, yazar, sahneye koyan sadece bununla yetinen kişi değil. Bileti satan, yol gösteren, bilet kesen, sizi ağırlayan ve sonra, paltonuzu asan, masanıza içeceğinizi getiren onlar. Gündemi satan onlar. Bir kuruş fazla almıyorlar. Neyse o.

Bilet alırken, Paris'ten söz eden, Wim Burbunk'un, yazar ve oyuncu olduğunu bilmiyordum. Ama öyle güzel bir Fransızca konuşuyor ki.. Düşünüyorum. Saati gelince kasasını kilitledi, eline aldı ve perdeden içeri girdi. Alışkanlık, bilet kesene para verecektim. Güldü. Sonra o da perdeden sahneye girdi.

Oyunu beklerken bakıyordum. Salonda seyirciden başka kimse yoktu. Herkesin demek bir işi vardı. Tiyatroda sadece oyuncu çalışıyordu.

Asıl unutmayacağım, sandalyeler arasındaki masalardı. Masalar üstündeki kül tabakları..Tiyatro onlar için, el pençe duracağınız yer değil. Olunca, bunu düzenleyebilince, neden sigara içmeyelim, neden perde arasında, sıcaksa, susamışsak, evimizde olduğu gibi, istediğimizi yapmayalım? Tiyatroların koskoca salonları var, büfeleri var. Öyle ama, burada öyle bir şey var ki, insan rahatlıyor, perdeyi, su içeceğini, çıkacağını, biraz rahatlayacağını beklemiyor. Sadece içmek, rahat etmek değil. "Hava", sahne ve salonla bir yaklaşma yaratıyor. Erler'in Gémier, Vilar ve Rétoré'nin istediği, seyirci ve oyuncu yaklaşmasını, perde arasında da görüyorsunuz. Oyuncu, sihirbaz değil, aramıza gelen, konuştuğumuz ve hatta bize limonata satan kişi. Perde arasında dedim.. Oyun başlayınca, biraz önce konuştuğumuz, bilet satan, yırtan, yol gösteren kişinin oyuncu olduğunu anlayınca, tiyatro psikolojisinin aradığı "Birleşme", "Katılma" ve elbette "yaklaşma", kendiliğinden oluyor. Sanat konuları ve estetik amaçlar dışında, oyuncunun, beklemeden alkışlayabileceğiniz değişik bir yönünü buluyorsunuz. Seyirciyi locasından sahnesine beklemiyor, ayağına gidiyor, evine sokuyor. Ankara'da yaşlı bir komşumuz, "Her yerde baklava sunmalarını severim ama, hizmetçili evde daha az". Amsterdam'ın "Vestzak Theater"inde bunu düşünmüştüm; onların, "Evde ne varsa onu yeriz" gibi bir durumları var. Bunun içindir, verdikleri şeyin tadı daha da artıyor.

Tiyatroda hiç bir şeyi genelleştiremeyiz. Her şeyin yerine ve kullanışına göre önemi vardır. Max Reinhardt söyledi ve gösterdi, tiyatro hem küçük olmalı, hem büyük. Bunun gibi, küçük tiyatroda, büyük tiyatroda bir gerçek, yeni bir güzellik buluyorsanız, onu orada bırakın, siz değişimini yapmaya çalışın. Bunun içindir, Amsterdam'da Cep Tiyatrosu'nda duyduğum ve gördüklerimi, genelleştirecek değilim. Ama, bir kaç şeyin, tiyatro örnekleri arasına katılabileceğini sanıyorum. "T.N.P." kuruluşunda, Gerard, Philipe, sadece Jean Vilar'a yardım etmek için ve elbette

tiyatro sevgisi ile, onbinlerce liralık filim oyunlarına ara verip, hemen hemen bedava oynuyordu. Amsterdam'da aynı tiyatro sevgisi beliriyor. Jean Vilar, tiyatro sıkıcı olmasın diyor, sonra seyirci oyuncuya yabancı kalmasın diye, baloda ya da önemli bir konu etrafında onları karşı karşıya getiriyordu. Vestzak Theater'de bunun başka örneği var. Tiyatronun özelliği, "Hava"sı, hemen her yerde başka koşullarda ki, Wim Burkunk, bunu güçlükle yenerek verebiliyor.

Dil engeline karşın, oyunu değerlendirebildim. Oyunun başarısı seyirciler üzerindeki etkilerle görülüyor. Bunu yardımcı öğe olarak söylüyorum. Her zaman olmasa, her oyun için söylenmese bile, dil engelini aşıp, bir oyunu değerlendirmek, sanıldığı kadar güç değil. Hele "Commedia del'arte" üzerine kurulmuş bir oyun için. Oyunun tamına varmasak bile geniş bilgi edinebiliriz. Dilin, tiyatrodaki görevi gibi, soyut çevreden somut anlatıma varmadaki araçlığını unutuyor değiliz. Ama oyunda öyle bir şey var ki, iyi oldu mu, amacına vardı mı, çoğu zaman, anlattığı şeyi düşünüyor, yaşıyor, oyunu eleştiremiyorsunuz. Her şey size doğal görünüyor, tiyatronun yapımını, ayrı ayrı göremiyorsunuz. Oysa, dili bilmediniz mi, anlamaya çalışıyor, oyuncuyu süreliyor, "Jest", "mimik" üzerinde duruyorsunuz. Devinim, söylenen şeyden çok söyleyim, üstün geliyor. Sonra oyuncu psikolojisi var; onu temsil ettiği kişilikle, tam etmese bile, değişik bir yönünü size daha iyi gösteriyor. Hani dinlemek için gözünü kapayanlar, ya da daha iyi görmek için sesi kesenler var ya, dil bilmeyince, biraz bunu yapıyorsunuz. Başka yönden, oyunu izliyorsunuz. Amsterdam'da, "Commedia del'arte" ereğimi kolaylaştırıyordu. Oyuncuların oyununa, sahneye koymanın yetkinliğine inandığım için, elbette "Ah dili bilseydim" dedim. Nasıl, bir İngiliz veya Fransız oyununu seyrettiğiniz ve beğendiğiniz zaman "Ah dili bilsem ve oyunu kendi dilinden seyretseydim" dediğiniz gibi. Son yılların tiyatro karşılaşmaları gösteriyor; bir oyunu anlamamakla, kendi dilinde bütün güzelliğini alan oyunu yabancı dilde, değişik seyretmek arasında ayrılık, ne birini, ne ötekini üstün tutuyor. Lorca, yabancı dilde büyük yazar oluyor, ama gerçek Lorca mı bu? Racine'i ise, yabancı dilde dinleyip anlamaktansa, Fransızca dinlemek ve anlamamak, bu yazar için, oyun için kazançtır. Amsterdam'da, anlamadan dinlediğim ve hatta, dinlemeden seyrettiğim oyunu kolay kolay unutamayacağım. Ama asıl unutamayacağım, oyunculardaki tiyatro sevgisi yanında, seyirciye gösterdikleri yakınlıktır. Dünyanın en önemli sanatçılarını gördüm, en büyük tiyatrolarına gittim. Amsterdam'ın Cep Tiyatrosu, bunların yetkinliğine ulaşamasa da, seyirciye olan saygıda, onlarla yan yana koymaktan çekinmiyorum.

Ninenin Ölümü

(Öykü)

AFET MUHTEREMOĞLU

Nine bastonuna dayanarak, duvarlara tutunarak aşağıya, Aliye'ye iner, onun beceriksiz bir adam olarak tanınmış kocasına yalvarırdı her gün:

– Kuzum Hikmetciğim, mektup yaz da gelsin Hasanlar. Bu kız noterle aldı benim elimde ne var ne yok. Hasan'ıma hiçbir şeyler bırakmadı.

– Olur olur, yazdım zaten.... derdi Hikmet, biraz alayla biraz da nineyi ayıplayarak.

– Anne, ablam onun parasını almak için yapmadı ki senedi. Hem seni zorla da götürmedi notere. İsteyerek gittin. Senin mallarını yıllardır onlar yerler. Bunu önlemek için birlikte konuşup karar verdiniz de ondan notere gittiniz ya, derdi. Hikmet'in karısı Aliye Ninenin kızkardeşinin kızıydı Aliye. Onu Nine iki yaşından beri yanında büyütmüştü.

– Nâpan Aliyeceğim, nâpan. Bu kız Hasanım'a bi şeycikler komayacak. Hepsini elinden alacak. Onu ben doğurdum da Hasan'ı başkaları mı doğurdu?

– Anne, ne dedim sana, Ablamın kötü bir amacı yok. Olsaydı yıllardır malınızı mülkünüzü abime yedirmenize göz yumar mıydı?

Ninenin pembe yüzünde hiç bir değişiklik olmazdı. Şiş göz kapakları aynı kaygıyle sık sık kırpışır, dudakları aynı inatla sarkardı.

– Bilmem ki nâpan. Oh kuzum Hikmetciğim, sen bi mektup daha yazıver onlara. Çabuk gelsinler.

– Yazdım anne. Üzülme sen. Akşama sabaha gelirler.

Hikmet hem böyle söyler, hem de bu laf anlamazlığa gülerdi.

Ninenin laflarının, yakınmalarının ardı arkası kesilmiyordu:

– Gelsinler, götürsünler beni E'ye. Gider gitmez kaymakama çıkacağım. Benim kız böyle böyle yaptı. Mallarımı oğlanımın elinden almak için bana senet imzalattı. Ama tapular benim elimde. Senet menet istemem. Ben öldükten sonra nâparlarsa yapsınlar ama ben sağken beni aptal yerine komasınlar, diyeceğim.

Bu, ananın, evlâdına karşı duyabileceği inanılmaz düşkünlük, belki de sevgiydi. İnsan olarak pek bir değeri yoktu Hasan'ın. Sağduyu için geçerli olan hemen hemen bütün erdemlerden yoksundu. Çalışmazdı. Ne kendisi ne başkaları için. Hakbilir değildi. Dürüst değildi. Çevresindeki kadınlara hiç bir zaman insan, akraba, yakın gözüyle

bakmamıştı. Onlar kadındı. Kadınlara ise bir tek şey yapılabileceğine aklı eriyordu. Bütün gençliği bu türlü bir anlayışın sonucu olan kaba saba serüvenlerle geçmişti. Bedeniyle, bedeninin rahatı ve keyfiyle ilgiliydi bütün yaptıkları. Bol yemek yemek, içki içmek, eğlenmek, bol bol uyumak... Bunları sağlayıcı ne gibi iş varsa bütün yaşamı boyunca iş olarak sadece onları yapmıştı. Çıkarı için. Eğer bir de bol para kazanmasını bilseydi –kaynağı ne türlü olursa olsun– annesinin, babasının gözünde daha bir büyüyecek, değer kazanacaktı. Çünkü onlar bütün yaşamları boyunca böyle örnekler, kazançlar görmüşlerdi çevrelerinde. İnsanlıkla, çıkarlara karşı koyan değerlerle, aktöreyle, iyilikle davranan olmamış gibiydi onlara şimdiye dek iki köy insanı olarak. Birkaç yıl önce ölen ve yirmi yıl yatalak kalmış olan kocası üç savaşta bulunmuştu. Kimin için savaştığını bilmeden savaşmış, aç kalmış, tutsak düşmüştü. Karısı bütün bu yıllar süresince çocuklarına yalnız bakabildiği kadar bakmıştı. Bu, bir yaşamdan çok bilinçsiz bir yuvarlanıştı. Bakımsız, aç, çıplak çocuklar ve bir kadının nedenini bilmeden zorlu bir yaşamın içinde sürüklenmeleriydi. Buna karşılık adamın imam olan kardeşi köyde kalmıştı. Erkeksiz bir köyün kadınlarını istediği gibi sömüren, kardeşinin aç, bakımsız çocuklarına hiç bir yakınlık ve yardım göstermeyen bu adamın ailesi savaştan hiç bir zarar görmemişti, oysa.

Aç olanların yanında aç olmayanlar, haksızlığa uğrayanların yanında haksızlık edenler, çalışanların ve gene de karınlarını doyuramayanların yanında çalışmadan yaşayabilenlerin olduğunu görmüşlerdi, her zaman. Ve bunlara karışan, görüşen olmuyordu. Demek her zaman ve her yerde bu böyle oluyordu. Haksızlığın, kötülüğün dince de cezalandırılmadığını görmüşlerdi. Dinsel inançları da zayıflamıştı böylece. Dede de nine de başları sıkıldıkça Tanrı'ya söverlerdi. Bu sıkıntılar ondan geliyormuşcasına onu suçlarlardı. Bu, onların bir Tanrı'ya inandıklarını göstermekten çok, hiç bir şeye inanmadıklarını gösteriyordu. Tanrı da içinde olmak üzere hiç bir kutsal değeri tanımamışlardı. En güzel şey sağlam, yiyici, isteyici bir bedene ve bu istekleri karşılayabilen olanaklara sahip olmaktı. Onlar da köyden kalkıp yakındaki İlçeye yerleştikleri zaman artık bu olanaklara sahip bulunuyorlardı. Kadının ölen ana babasından kalma zeytinlikler çoktu. Onların bir kısmını satıp ilçede evler, dükkânlar almışlar, bir kısmını kiraya verip bir kısmına da oğlu ve gelinleriyle kendileri yerleşmişlerdi.

Oğul önce dükkânı batırdı, sonra evi sattı. Sonra da gelip babasının evine, bahçede damdan bozma bir odaya yerleşti. Kız sinirli, aşırı sert babasının, sinik ve sağduyusu gelişmemiş annesinin elin-

den kurtulmak için genç bir işyarla evlenip babasının verdiği bir eve çıktı. Sonra çocukları oldu, Anadolu'da uzaklarda bir ilçeye atandılar. Kent kent, ilçe ilçe gezdiler. Bu arada oğul babasının yanında oturuyor ve yaşamını zahmetsizce sürdürüyordu.

Yaşlı karı kocanın ilçede pek dostları olmadı. Sert, cimri tanındılar. Çevrelerini sevmedikleri gibi birbirlerine de içten bir bağlılıkları yoktu. Birbirlerine sevgi, saygı bağları gibi insanca bağlar dışında, başka şeylerle ve şeylerden ötürü bağlıydılar. Korku, çıkar, alışkanlık, güçsüzlük, ya da kendilerini, kendi bağıntılarını tanımak gerektiğini akıl edememiş olmak, örneğin.

Bu sakat bağlılık dedenin ölümüne dek sürdü. Sonra çözüldü. Oğul tarafı Nineyi yanlarına sığdıramaz oldular. Nine mal canlısıydı. Eşyalarını insanlardan daha çok severdi. Bütün yaşamı boyunca hiç insanları sevmesi gerekmemişti çünkü. Böyle bir fırsat çıkmamıştı önüne. Kendinden, yaşamından, mutluluğundan çok şeyler yitirerek sahip olduğu bu malları, bu eşyayı, bu eski püsküleri, yamalı donları, gömlekleri, bakır sahan ve tepsileri, bu evleri, sebze bahçesini, zeytin tarlalarını seviyordu.

Gelin onu yanına alınca bütün eşyalarını da almış, kendilerininkileri kaldırıp nineninkileri kullanmaya başlamıştı. Nine:

–Ben ölmedim daha, diye bağırıyordu artık. Paramı yiyorsunuz ama eşyalarımı kullanamazsınız. Ben öldükten sonra paylaşın onları ablanla. Şimdi onlar benim malım, kimsenin değil.

Kilimler, yastıklar, tencereler, sahanlar, yağ küpleri, halılar için geliniyle her gün kavga ediyordu. Evlâtlık aldıktan sonra nüfuslarına geçirdikleri bir oğulları olan gelin de tutkundu eşyalara, paralara, mallara. Yatak yüklerini kalıp gibi düzgün yığar, sarar, örtülerini ak ve ütülü tutar, yemek yapımına pek önem vermez de kaplarını, külle ova ova ayna gibi parlatırdı.

– Bıktım bu cadıdan, diyordu kocasına. Biraz da gidip kızında otursun. Malımdı, paramdı, yedi bitirdi beni körolasıca.

Gururlu, öfkeli bir kadın olan Nine, onlardan daha çok istekliydi Istanbul'a gitmeye. Çevre değiştirmek, derdini döküp biraz açılmak, geliniyle oğlundan yakınıp ağlamak, ona ilâçlardan çok etkiyecekti belki iyileşmesi yolunda. Istanbul'a gelişi bu yüzden, başlangıçta böyle mutlu, tasasız, temiz bir yaşamın başlangıcı olacağa benziyordu.

. . . . . .

Nine, kızının noterde yaptıkları anlaşmayı, gözleri önünde yırtması üzerine Istanbul'da oturmaya yüzü kalmadığından tekrar ilçeye dönmüştü. Kızı onun mallarının gelirini kardeşinden eksiksiz alabilmek için annesine böyle bir öneride bulunmuştu. Senet yapıldıktan sonra Nine bu yapılan işten kuşkulanmış, oğlunun bütün

KEFENİMİ EL SATIYOR BENİ BEN

Bu derdime bir çare yok dediler
dedilerde ne ettiler
ben söyleyeyim
sen git bir başkası gelmesin

Bir tut bir tutma elimi
olmaz güneşin çıktığı yerde karanlık
içimden çıkıp benden ayrı durma el yolunda
beni yolum bana gerek

Odumda güllü dikenler yanar
gözlerimi ayrılık boşaltır
içimde senin dışımda senin
kavgam benimdir sende vur gerçeği yüzüne

Ayran tuluğumda sülük durur
dağım taşım toprağım veregen
kanımı akıtma içine, ağarmasın yüzüm
beni beğenmiyorlar kent pazarlarında

---

hakkını bu şekilde yenildiğini sanmış ve telâşa düşmüştü. Bunun üzerine gücenen kız onu istediği gibi vapuruna bindirip memleketine yolcu etti.

İlçenin bu uzak, en uç köşesine düşen evde gene canlı, tam dünyaca bir yaşam başlıyordu Nine için. Tarlalar, evler, arsalar, tencere, kilim ve çaputlar için yaşamının sayılı savaşlarından birini yapıyordu şimdi. Gelin içeri girip çıktıkça ardından önünden söyleniyordu korkusuzca:

– Gözünü toprak doyurasıca.

– Karagözlü Allahım çektirsin sana, can vereme.

Gelin bazen duymazlıktan geldi, bazen sövmeye sövme, kötü dileklere kötü dileklerle karşı koydu.

– Sus cadı. Seni bu çaputlarınla, bu b..lu paralarınla, küplerin, bakır çakırınla beraber gömdüreceğim. Hele bir geber, hele bir çıksın o köpek canın....

– Gebermeyeceğim. Kazık kakacağım bu yerlere. Yaşayacağım, hepinizin süründüğünü, dilendiğini, bir topan ekmek için kapıma geldiğinizi göreceğim.

– Sen burda otur da bekle bakalım hangimiz sürünecek!..

Kocasını eskiden oturdukları damdan bozma odaya taşınmaları için zorladı.

– Otursun tek başına uğursuz evinde.

Sularım bataklıktan geçer
yollarım çizer karanlığı önüme
ben kalırsam tek başıma
çıkmazımı onlar örer

Dilimin altından kim konuşur benden sormadan
davul benim elimde, dert içinde
bu düğünü kim yapar
kim söylemiş seni sevdiğimi

Gün erdi geceye, oyalı kuşları salıverdim kırkbin sılaya elik elik
muştum biraz uzakta biraz karanlıkta senin alnında
zaman demezki durayım sen gel
kuşan derdini dur yanıma sende

Gidersin bir balık sırtı bırakırsın geride
Tırnağım etimi yer
Kayar ölürüm -gözüm arkada kalır-
Kefenimi onlar satıyorlar

Selçuk SOLEY

Kalktılar, onu kocasının öldüğü odada yalnız bırakmağa sözleşmiş olarak eski evlerine taşındılar. Gelin ve oğullarını ninenin evindeki iki odadan öbürüne koydular. Küçük gelin nineye arada bir bakıverecek, çorbasını pişiriverecekti. Buna karşılık nineden kaç bilezik koparabilirse koparsın, diye sorumluluğun tümünü bu sessiz sedasız yörük kızının üstüne attılar.

Dedenin uzun yıllar yaşadığı ve sonra öldüğü bu odanın iki küçük penceresi vardır. Biri bahçeye, biri yola bakar. Dedenin, altı tahta döşeli demir karyolası bu pencerenin karşısındadır hâlâ. Orda yatar, pencereden "susa"yı, yolun uzun bir parçasını, biraz tarla ve mezarların bir kısmını görebilir. Dede yıllardır hep bu görünüye bakmıştır yattığı yerden. İnsana hiç ilginç bir şey yok gibi gelir ilk bakışta. Arada bir tozu dumana katarak komşu ilçelere giden ya da oralardan gelen bir cip, kamyon ya da otobüs geçer. Bu bölge her zaman öyle rüzgârlıdır ki rüzgârın pencerenin demir parmaklıklarında, sinek telinde çıkarıyor gibi çaldığı ıslık hiç bitmez. "Fıy, fiy.... Bıktım buranın rüzgârından. "der gelin canının dar bir zamanında. Dede için bıkmamıştı oysa. Onun için bir rüzgâr sesi yaşadıklarının, yaşamın içinde olmanın, doğal olayların etkisinde, etki alanında ol-

manın bir işaretiydi. Yıllarca o pencereye dönük yatarken gördüğü, boş tarlalar, mezarlığın bir parçası ve susa değildi en çok. Bu sesti. Bu rüzgâr sesi, ne ilçede ne burda bahçenin öbür taraflarında öylesine bir varlık gösteremeyen ses, burda canlı, etkili ve güçlüydü. Dede bu güçlü sesin hep karşısında, penceresinin demirinde olmasını sevmişti.

Şimdi nineyi burda yalnız yaşamaya zorluyorlardı. İyi kötü torunlar evlâtlar insanın çevresindeyken, yaşlılar sağken bu oda renk renk tozlu kilimleri, isli ocağı, raflarda dizili bakır sahanlarıyle sevimli gelebilirdi insana. Ama yaşlı ve hasta bir kadın yalnız yaşamaya zorlandığı zaman çirkinleşiyor, canlı bir düşmanlığa dönüyordu.

Nineyi ertesi gün dedenin öldüğü altı tahta döşeli demir karyolada saçı başı dağılmış, beline dek çişe batmış buldular. Gözleri ve ağzı sımsıkı kapalıydı. Küçük gelin:

– Ana!... diye kaynanasını çağırdı. Ninem ölüyor.

Koşup geldiler. Analarının bu beklenmedik halinden korkmuşlardı. Pislikleri temizledikten sonra kendilerine gelebildiler. Tiksinti korkuyu alıp götürmüştü.

Nine böyle, hiç gözlerini açmadan, hiç bir şey yemeden, kımıldamadan ve kendini bilmeden bir hafta yaşadı. Telgrafla Istanbul'dan kızını çağırmışlardı. Öldüğü zaman bir o vardı başında. Kızı, büyük bir kadın duygululuğu içinde, biraz da bütün ömrü upuzun bir çile olan anasının artık bir sorun, bir dert olmaktan çıkmasının verdiği rahatlıkla arkasından ağladı. Anası artık mal mülk derdinde tutkulu bir yaşlı kadın değil, küskün bir ölüydü. Oğul, gelin, öbürleri, bu kapanıp bitmiş zorlu yaşamı ağlanmaya değer bulmadılar. Yaşamları duygu yönünden hiç bir şekilde etkilenmedi bu ölümle. Yalnız ellerine geçen paraların, tarlaların, eşyaların, evlerin hesabını yaptılar. Çağların mutsuz kıldığı bir küçük yaşam daha ortadan kalkmış, bilinmezliğe karışmıştı. Bunun böyle olması gerekliydi. İnsanlar, artık bu türlü savaşlardan, üzüntülerden, acılardan bıkmış, usanmış, korkmuş olan insanlar bencilce, suskun, düzgün, mutlu günlük yaşamlara, küçük, sevimli yaşamlara kavuşmak istiyorlardı.

GELECEK SAYIMIZ

TİYATRO ÖZEL SAYISIDIR

KUTULARDA SİNEK

(Bir Radyo Oyunu)

BEHÇET NECATİGİL

KİŞİLER:

Eleştirmeci
Yazar
Bacanak

1.

(*Bir kapı zili*)

ELEŞTİRMECİ (*kapıyı açar*) – Evet?

YAZAR – Bir dakika görüşmek istiyorum, Beyefendi!

ELEŞTİRMECİ – Fakat ben de çıkmak üzereyim, görüyorsunuz!

YAZAR – Gideceğiniz yeri biliyorum, daha yarım saatiniz var.

ELEŞTİRMECİ – Yaa? Şu halde girin içeri!

YAZAR (*girer*) – Öğrendim, Beyefendi. İyisi mi hemen dinleyiverin, anlatacaklarım biraz uzunca.

ELEŞTİRMECİ – Kısaltın lütfen!

YAZAR – Çalışacağım! Oturabilir miyim? Koltuklarınız pek rahat. Siz de oturmaz mısınız!

ELEŞTİRMECİ (*tedirgin*) – Pekâlâ! (*Bir koltuk çekilir*) İşte oturdum.

YAZAR – Masa saatinizi önünüze çekmekle iyi ettiniz, yirmi dakikayı geçirirsem hemen hatırlatın kuzum!. Efendim, ben romancıyım, buyurun kartımı!

ELEŞTİRMECİ – Burada bir memur olduğunuz yazılı.

YAZAR – Evet, yalnız resmî görevim dışında roman da yazarım. Zevk için, boş vakitlerimi değerlendirmek gibilerden, amatör işi.

ELEŞTİRMECİ – Güzel!

YAZAR – Şimdi yıllık iznimi kullanıyorum. Evde yeni bir eser üzerinde çalışmaktayım, bitirmek üzereyim. Sizden bir noktada özel açıklama rica etmeye geldim.

ELEŞTİRMECİ – Ne gibi?

YAZAR – Romanımın konusunu gerçek hayattan aldım, ben hep gerçek üzerine çalışırım.

ELEŞTİRMECİ – Ne iyi! İlk eseriniz mi?

YAZAR – Beşinci oluyor.

ELEŞTİRMECİ (*alaycı*) – Çok hamaratsınız!

YAZAR – Teşekkür ederim. Efendim, mesele şu: Bir gün yolda gidiyordum, bir akşam üstü...

ELEŞTİRMECİ – Evet!

YAZAR – Önümde iki delikanlı yürüyordu, ikisi de yirmi iki, yirmi üç yaşlarında. Az sonra biri birdenbire yere düştü, bir daha da kalkmadı.

ELEŞTİRMECİ – Yerden?

YAZAR – Yerden.. Hemen başına üşüştük. yakındaki eczaneye götürdük, bir doktor bulduk. Doktor baktı etti, kalp durmasından öldüğünü söyledi. Belki öldü, sonra düştü.. belki düştü, düşünce öldü.. burası kesin değil, dedi.

ELEŞTİRMECİ – Çok yazık. Sebep?

YAZAR – Dedim ya, kalbi durmuş.

ELEŞTİRMECİ – Ha, evet.

YAZAR – Ben o telâş arasında baktım, az önce ölenin yanında gördüğüm öteki delikanlı usulca dışarı sıvışıyor, bekledim. Caddeye çıkınca hızlı hızlı yürümeye başladı, anladım ki kaçacak, hemen yakaladım.

ELEŞTİRMECİ – Neden?

YAZAR – Şüphelendim de ondan! Bu genci sen öldürdün, nereye kaçıyorsun? dedim. Arkadaşı falan değilim, tanımam bile! dedi.

Ne malûm? dedim, aldım, gerisin geri eczaneye getirdim.

ELEŞTİRMECİ – Öbür genci?

YAZAR – Öbür genci!

ELEŞTİRMECİ – Eczaneye polis de çağırılmıştı tabiî?

YAZAR – Tabiî! Polise teslim ettim, bu öldürdü, dedim. Fakat genç, öleni hiç tanımadığını, tesadüf o sıra yanında yürümekte olduğunu söyledi. Doğru da söylediği, anlaşıldı sonradan.

ELEŞTİRMECİ (*keyiflenmeğe başlamış*): Yamansınız!

YAZAR – Birden kafamda bir şimşek çaktı. Bu genci kim öldürdü? İşte bir roman konusu! dedim kendi kendime. Hem de esrarlı bir polis olayı. Bu işin peşine düştüm.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Siz?

YAZAR – Ben!

ELEŞTİRMECİ – Ne yaptınız?

YAZAR – Polis soruşturmalarından elde ettiğim ipuçlarıyla, bu gencin birkaç sebepten ölebileceğini düşündüm.

ELEŞTİRMECİ – Fakat kalp durmasından ölmüş ya işte!

YAZAR – Ya kalbin birdenbire durmasını hazırlayan sebepler?

ELEŞTİRMECİ – Doğuştan bir yetersizlik olabilir.

YAZAR – Hayır, sonradan! Mediko-sosyal, psiko-literer sebepler var.

ELEŞTİRMECİ (*alaycı*) – Neler de biliyorsunuz! Hangisi, peki?

YAZAR – Hangisi? Henüz kesin bir sonuca varmadım ama, ümidimi yitirmiş değilim.

ELEŞTİRMECİ – Peki, bana neye geldiniz?

YAZAR – Her ihtimali araştırmak zorundayım.

ELEŞTİRMECİ – Ben bu genci tanımıyorum ki!

YAZAR (*gizli anlamlar katarak*) – Acaba?

ELEŞTİRMECİ (*birden*) – Yani ben mi öldürdüm?

YAZAR (*rahat, aldırmaz*) – Telâşlanmayın, araştırmalarımı bitirmiş değilim. İzler kapınıza kadar geliyor.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Dedektif misiniz?

YAZAR – Hayır, küçük bir memur. Ya siz?

ELEŞTİRMECİ – Evimi bulduğunuza göre kim olduğumu biliyorsunuz!

YAZAR – Tanınmış bir tüccar.

ELEŞTİRMECİ – Yün tüccarı.. Şu halde?

YAZAR (*çok şey biliyormuş gibi*) – Bu nokta üzerinde biraz sonra uzun uzadıya durmama müsaade eder misiniz?

ELEŞTİRMECİ (*pirelenmiş*) – Hayhay!

YAZAR – Önce size olayın nasıl geliştiğini açıklamam gerekir.

ELEŞTİRMECİ (*sıkıntılı*) – Lütfen uzatmayın!

YAZAR – Polis bir yandan soruşturmasını yapadursun, ben de özel olarak bu işin peşine düştüm. Önce, ölen genç kimdir, nerde oturuyordu, kimlerle görüşürdü, hepsini, bütün özel hayatını öğrendim. Sonra birinci ihtimal üzerinde durdum.

ELEŞTİRMECİ (*alaylı*) – İyi ettiniz!

YAZAR – Bu genç, bu kalp yetersizliğine bir sıkıntıdan dolayı tutulmuş olabilirdi, meselâ geçim sıkıntısı.

ELEŞTİRMECİ – Fakir miymiş?

YAZAR – Değil! Burada yüksek öğrenim yapmaya gelmiş. Özel bir şirkette, öğrenimine engel olmayan bir de iş bulmuş. Ayrıca ailesi, her ay memleketten bir miktar para da gönderiyormuş. Bir pansiyonda kalıyor, yemeklerini kendi pişiriyor, çamaşırlarını kendi yıkıyormuş. Parasızlıktan değil, kendi işini kendi görmek hoşuna gidiyormuş da ondan. (*Çabuk çabuk*) Alış veriş ettiği bakkalı, kasabı, manavı bir bir buldum.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Çok hoşsunuz!

YAZAR – Öyledir. Hepsinden veresiye alış veriş ediyor, ama her ay başı, borçlarını aksatmadan ödüyormuş. Çok da tutumlu!

ELEŞTİRMECİ – Güzel!

YAZAR (*birdenbire*) – Ne anladınız söylediklerimden?

ELEŞTİRMECİ (*şaşırır*) – Bir şey anlamadım.

YAZAR (*acı bir gülüşle*) – İşinize gelmiyor da ondan!

ELEŞTİRMECİ – Anlayamadım ki benimle ilgisini.

YAZAR – Orası henüz belli değil. Bu söylediklerim şu anlama gelir: Bu genci geçim sıkıntısı öldürmedi.

ELEŞTİRMECİ – Öldürmedi.

YAZAR – Ölüm olayı hangi güne raslamıştı?

ELEŞTİRMECİ – Size sormalı.

YAZAR – Ayın birinci günü, akşam üstü.. Bu ne demek?

ELEŞTİRMECİ (*düşünür*) – Şey.. çalıştığı

yerden aylığını alınca hemen borçlarını ödedi.

YAZAR – Bildiniz! (*çok ciddi*) Bakkalın, kasabın, manavın veresiye defterlerini teker teker inceledim. Çıkan ayın borçlarını tamamen ödemişti. Her ayın ilk günü, pazarlar hariç, böyle yapar, ertesi aya beş para geçirmezmiş. Sonra polis raporuyla da belli: Üzerinde, ona birkaç ay bol bol yetecek para da çıktı.

ELEŞTİRMECİ – Demek onu borçları öldürmedi.

YAZAR – Öldürmedi.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Birinci ihtimal suya düşer.

YAZAR – Düştü.

ELEŞTİRMECİ (*keyiflenmiş*) – Ee, gelelim ikinci ihtimale!

YAZAR – Sizce ne olabilir?

ELEŞTİRMECİ – Umutsuz bir aşk falan?

YAZAR – Benim de aklıma o geldi. Bu kez bu ihtimal üzerinde çalıştım.

ELEŞTİRMECİ – Doğrusu da bu.

YAZAR – Kızı buldum.

ELEŞTİRMECİ – Hangi kızı?

YAZAR – Yalnız bir kız var hayatında. Sevişti̇ği kızı buldum.

ELEŞTİRMECİ – Zor olmadı mı?

YAZAR – Biraz. (*Üzgün*) Fakat ümidim boşa gitti.

ELEŞTİRMECİ – Kızın yüzünden ölmemiş?

YAZAR – Onu kız öldürmemiş!

ELEŞTİRMECİ – Fakat en çok, aşk yüzünden ölür gençler. Aşkın şiddetine.. katlanmak zor gençlikte. Birçok cinayetlerin sebebi, aşk veya kıskançlıktır. O yıllarda aşk çok tehlikelidir: Delirme, erken bunama, verem, frengi..

YAZAR (*sert, sözünü keser*) – Hayır hayır hayır! (*memnun ve üzgün*) Bu aşk öylesine ümitsiz, karşılıksız bir aşk değildi, tersine.. (*İçini çeker*) Kız perişan, ağlıyor, hâlâ inanamıyor.. Oğlanın mektuplarını, imzalı fotoğraflarını gösterdi. Erkenden evlenmek niyetinde imişler.. (*Üzgün*) Yaa!

ELEŞTİRMECİ — Çok üzüldüm.

YAZAR (*üzgün bir sesle*) – Onu aşk da öldürmedi.

ELEŞTİRMECİ – Ne kalıyor geriye?

YAZAR – Ne kalıyor?

ELEŞTİRMECİ – Öğrenimde başarısızlık?

YAZAR – Sınıfının en iyi öğrencisi.

ELEŞTİRMECİ – İyi biliyor musunuz?

YAZAR (*acır gibi*) – Söylediğim her sözün doğruluğu.. elimde şu kabarık çanta var ya.. bu çantadaki belgelerle belli. Şüphe ediyorsanız..

ELEŞTİRMECİ (*hemen*) – Hayır hayır, rica ederim, açmayın çantayı, inanıyorum. Fakat ne kaldı geriye? Düşüneyim: Bir aile felâketi, acı bir anı, bir saplantı, bir çocukluk hastalığı, âni bir bunalma..?

YAZAR – Hiç biri, hiç biri! Düşünün!

ELEŞTİRMECİ (*kısa bir sessizlikten sonra*) – Vallâ, aklıma ancak bunlar geliyor.

YAZAR – Bilemediniz!

ELEŞTİRMECİ (*sıkılmış*) – Afedersiniz, bulamayacağım.

YAZAR – Saate bakıyorsunuz, merak etmeyin, daha vaktiniz var. Onu (*birden, tehditli bir sesle*) siz öldürdünüz!

ELEŞTİRMECİ (*afallamış*) – Ben mi? (*Gülmek ister*) Tanımıyorum bile.

YAZAR – Şu fotoğrafa bakar mısınız lütfen?.. Altında el yazısı, imzası da var. Sevgilisinden aldım. Bu yazı, bu isim size bir şey hatırlatmıyor mu?

ELEŞTİRMECİ – R. Kurtulmalı.. R. Kurtulmalı! Hiç duymadığım bir isim.

YAZAR – Duymadınız mı? El yazısından da mı hatırlamadınız?

ELEŞTİRMECİ – İlk defa görüyorum, resmi de, yazıyı da.

YAZAR – Bu genci ve resmini hiç görmemiş olabilirsiniz, ama bu ismi, bu yazıyı nasıl hatırlamazsınız?

ELEŞTİRMECİ (*soğuk*) – Hatırlamadım.

YAZAR – İnkâra yeltenmeyin, çantam yanımda! Bütün belgeleri topladım. Zihninizi toparlayabilmeniz için size şu kadarını hatırlatayım: Bu genç bir şairdi.

ELEŞTİRMECİ (*sıkıntılı*) – Şair mi? (*Gülmek ister*) Çok duygulu, çok ince ruhlu, alıngan idiyse duyarlığının kurbanı olmuştur. Genç şairler ölüm sözü etmekten hoşlanırlar nedense. Yaşamak onlar için saçma, boş ve çocukça bir şeydir, hele son zamanlarda. Besbelli bu genç, hayatın sırlarını çözmek için vaktinden önce kendini fazla yordu.. ve doktoru bile yanılttı.

YAZAR – Doktoru bile yanıltı mı?

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Öyle ya, onu zihin yorgunluğu öldürmüştür. Doktor yanlış teşhis koydu, kalp durması dedi.

YAZAR – Temelde fark etmez.

ELEŞTİRMECİ (*canlanmış*) – Tamam, tamam! Siz söylediniz, sınıfının en iyi öğrencisi olduğunu. Üstün başarı, az çaba mı ister? Demek ki ölürcesine çalıştı. Bir yandan aşırı çalışma, bir yandan şairlik, sonra çılgınca bir aşk.. onu bu yorgunluklar öldürdü. Müsaadenizle, bu mesele burada kapanır. Benden öğrenmek istediğiniz bu kadar basit bir şeydi her halde. (*Güler*) Pek hoşsunuz, Dostum!

YAZAR (*sert*) – Bir dakika!

ELEŞTİRMECİ (*rahat*) – Buyrun!

YAZAR – Siz de pek yamansınız, Azizim! Konuyu başka yönlere çekmekte, asıl meseleyi gürültüye getirmekte ustasınız doğrusu! (*korkutucu bir sesle*) Siz kimi kandırıyorsunuz?

ELEŞTİRMECİ (*kızmış*) – Rica ederim, yeter bu maskaralık! Açık konuşun!

YAZAR (*soğukkanlı*) – Pekâlâ, Sayın yün tüccarı! Kimselerin bilmediği gerçeği ilk ben öğrendim. Yün tüccarlığınız yanı sıra, Üstat takma adıyle, edebiyat dünyamızın çapraşık mekanizmasını tüccarcasına siz yönetiyorsunuz! Kimliğini saklayan ünlü eliştirmecimiz, sayın Üstat! (*Durur*) Nasıl? Topladığım belgelerde hiç bir boşluk bırakmadım. İsterseniz hepsini şuracığa serebilirim.

ELEŞTİRMECİ – Açmayın çantanızı! Anlaşıldı.

YAZAR (*zafer kazanmış, güler*) – Fakat bu korkunç sırrınızı sağa sola duyuracak değilim. Bana güvenebilirsiniz!

ELEŞTİRMECİ (*alaycı*) – Teşekkür ederim.

YAZAR (*birden*) – Bu genci siz öldürdünüz. İlk kitabı üzerine yazdığınız o ağır yazı..

ELEŞTİRMECİ (*sözünü keser, yarı alaycı*) – Bilir miydim? Pek de dayanıksızmış!

YAZAR – Ayın ilk günü çıkan o dergide..

ELEŞTİRMECİ (*aynı tonda*) – Bu kadar yufka yürekli olduğunu nerden bileyim?

YAZAR – Yetişme meselesi. Beş parmağın beşi bir mi? Nazlı büyümüş, o güne kadar her yaptığı beğenilmiş, alkışlanmış! Hayatında bu ilk yıkılış!

ELEŞTİRMECİ (*gülmek ister*) – Benim ne suçum var? Ben yalnız eserin değerine bakarım.

YAZAR (*sert*) – Fakat değersizliğini isbat etmeliydiniz! Kitap beş para etmez diye kesip attınız, onu siz öldürdünüz.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – O zaten ölüydü, ben onu ölü buldum. Ölüyü tekrar öldürmek.. aklınız yatıyor mu buna?

YAZAR – Yatıyor veya yatmıyor, o ayrı mesele! Fakat sizin onu ölü bulduğunuzu; eserinde gerçekten ölü olduğunu isbat etmeniz gerek. Onu bir espri uğruna harcadınız, alayınız o kadar kıyasıya idi ki, zavallının yüreğine indi. Yerden yere çaldığınız kitabın kötülüğünü isbat etmeniz gerek.. Saatinize bakıyorsunuz!

ELEŞTİRMECİ (*alaycı*) – Bana biraz düşünmek için vakit bıraksanız? Beni suçluyorsunuz, güzel! Suçumu biraz da kabul ediyorum, fakat kendimi savunabilmem için bana biraz zaman vermeniz gerekir. Her halde siz de çantanızdaki belgeleri bir günde toplamadınız.

YAZAR (*heyecanla*) – Günlerce, haftalarca çalıştım.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Benim o kadar zamana ihtiyacım yok. Sizi şimdi bile inandırabilirim. Ancak, bir yere gitmek zorundayım. Kendiniz de söylediniz, yarım saat dolmak üzere. Rica etsem de, bu gece yeniden buyursanız? (*kısa bir sessizlik*) Kaçarım diye mi korkuyorsunuz? Yok canım, kıskıvrak bağladınız beni, nereye kaçabilirim?

YAZAR – Hayır, ama...

ELEŞTİRMECİ (*koltuğundan kalkar*) – Şu halde sizi bu gece saat onda yine burada beklerim. Teşekkürler! Güle güle!

(*Kapı kapanır*)

2.

(*Yazar'la Eleştirmeci'nin gülüşmeleri*)

ELEŞTİRMECİ – Ee, başlayan dostluğumuzun şerefine!

YAZAR – Çok olmuyor mu, Üstadım?

ELEŞTİRMECİ – Başlamak bitirmenin yarısıdır. Daha yarıya gelmedik.

YAZAR – Şerefe! (*Kadehler tokuşturulur*) Fakat sonu yok ki!

ELEŞTİRMECİ – Neyin sonu var? İyisi mi arada ölçüyü kaçırmalı!

YAZAR – Ben önce zaten biraz içmiştim. (*Güler*) Sebebini söylersem gülersiniz!

ELEŞTİRMECİ – Lütfedin!

YAZAR – Cesaret toplamak için.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – O kadar mı korkuyordunuz benden?

YAZAR – Çok kızacaksınız sanmıştım, sonra inkâr da edebilirdiniz!

ELEŞTİRMECİ – Fakat inkâr etmedim.

YAZAR – Öyle!

ELEŞTİRMECİ – İnsan açık kalpli olmalı. Benden de size bir itiraf, içki konusunda.

YAZAR – İçki konusunda.

ELEŞTİRMECİ – Geleceğinize yakın ben de biraz içtim.

YAZAR (*güler*) – Siz de benden mi korkuyordunuz?

ELEŞTİRMECİ – Kolay değil.. O şişkin çantanız..

YAZAR – Aleyhinize belgelerle dolu..

ELEŞTİRMECİ – Kendimi nasıl savunayım diye düşündüm.

YAZAR – Hiç bir açık kapı bırakmamıştım.

ELEŞTİRMECİ – İyi hazırlanmışsınız.

YAZAR (*böbürlenir*) – Bir şeyin üstüne düştüm mü yaparım. Sizi suçlamakta haklıydım.

ELEŞTİRMECİ (*içini çeker*) – Ama anladınız ki, ben suçsuzum. O genç kendi ölümüne adım adım kendisi yürümüş. Hem sonra gördünüz, bana yolladığı kitaba neler yazdığını!

YAZAR (*içini çeker*) – Gençlik taşkınlığı.. çok yüksekten atmış.

ELEŞTİRMECİ – Dur bakalım, önce alttan al, değil mi? Dolu başaklar eğilir.

YAZAR – Başı havalarda.

ELEŞTİRMECİ – Olur mu? (*Birden canlanır*) Onu kim öldürdü? Geçim derdi, aşk, çok çalışmak, ben veya siz? Bunlardan hangisi? Meseleyi enine boyuna bir kere daha görüşebiliriz, Azizim!

YAZAR – Artık gereksiz, Üstadım! Ama istiyorsanız görüşelim.

ELEŞTİRMECİ – Bütün gece emrinizdeyim, sizden pek hoşlandım, çok hoşsunuz!

YAZAR – Teşekkür ederim.

ELEŞTİRMECİ – Bu dairede bir ben varım ve yalnızım.

YAZAR – Evli değilsiniz.

ELEŞTİRMECİ – Değilim.

YAZAR – Yeriniz elverişli, af buyurun (*güler*) hani bazen gelip giden olur tabiî. Arada çapkınlıklar..

ELEŞTİRMECİ (*sert, sözünü keser*) – Cinsel aşk, kürtaj gibidir. Eser dediğimiz temiz yavrular, gün ışığına çıkamadan, öyle gecelerde yok olurlar.

YAZAR (*sinmiş*) – Doğru!

ELEŞTİRMECİ – Eserlerimin hayata doğmasını isterim. Gelelim konumuza: Genç şair.. adı neydi?

YAZAR – R. Kurtulmalı!

ELEŞTİRMECİ – Genç şair R. Kurtulmalı'yı ne öldürdü, kim öldürdü? Allah rahmet eylesin, içelim! (*İçerler. Tabak tıkırtıları*) Fıstık, üzüm?

YAZAR – Fıstık. Teşekkür ederim!

ELEŞTİRMECİ – Sanatta yaşamak için hayatta ölmek gerek. Önermenin tersini düşünelim: Hayatta yaşayan, sanatta ölür.

YAZAR – Çok doğru!

ELEŞTİRMECİ – Soruşturmalarımız neyi gösteriyor? Varlıklı bir genç! (*ses tonu değişir*) Varlığa boş verecekti. Darlıklar, yokluklar içinde bocalayacaktı ki, bıçağı gecelerin zifirinde bilensin ve parlasın.. Magnezyum gibi, fosfor gibi. Beynindeki fosforu kâğıtlara dökecekti. Masasında kâğıtlar biriktikçe yırtıp yırtıp atacaktı. (*çabuk çabuk*) Yırtacak, yeniden yazacak, bitkin düşüp yatacaktı yatağa ve.. (*durur, tane tane*) Uzun.. uzun.. uyuyacaktı. (*Hemen*) Yeni kuvvet toplamak için!

YAZAR (*memnun, güler*) – Ne güzel! Tıpkı benim gibi!

ELEŞTİRMECİ – O böyle yapmadı. Hep hareket halinde.. Fakülte, gezmeler, kasap, bakkal, manav!.. Kuru bir taburede saatlerce pineklemedi hiç. Şiirlerini hep gider ayak ve acele yazdı. Biraz da o kızda suç!

YAZAR – Aşk!

ELEŞTİRMECİ – Bir tek aşka bağlanması ufkunu daralttı. Aşk bir tane olursa kurtuluştur, rahatlıktır, konfor düşkünlüğüdür.. Aşklara bölünecek, çok sayıda sevda çarklarında parça parça olacak, acı çekecekti.

YAZAR – Fuzuli, Nedim!

ELEŞTİRMECİ – Ruhları şad olsun! İçelim!

YAZAR – Olsun, şerefe! (*Kadeh tokuşturur, içer-*

ler. Dalgınlığından uyanır) Fakat topladığım bilgilere göre kızı çok seviyordu.

ELEŞTİRMECİ (*birden, sert*) – Seviyordu, nedir yaptığı fedakârlık?

YAZAR – Evlenecekti.

ELEŞTİRMECİ (*ard arda sıralar*) – Yani Ferhat gibi dağları mı deldi? Mecnun gibi çöllere mi düştü? Yoksa Kerem gibi dişlerini mi söktürdü? Soruyorum: Nedir yaptığı fedakârlık? Çağımızın hazırlop sevgilerinden birinde, bir kelle kaşar peyniri içinde fındık faresi gibi, yağlı duvarları kemirerek semirdi. Araştırmalarınıza dayanarak söyleyin: Kaç kilo çekiyordu bu delikanlı?

YAZAR – Vardı bir seksen kilo.

ELEŞTİRMECİ – O yaşta? Çok! Boyu?

YAZAR – Bir altmış!

ELEŞTİRMECİ – Tavlıymış! Gördünüz mü, yanılmam ben: Tek aşkın rahatlığında yan gelmiş, semirmiş.

YAZAR – Fakat kıza çok ateşli aşk mektupları yazmış.

ELEŞTİRMECİ – Numara! Şair değil mi, sıkıntıdan, iş olsun diye yazmıştır. Hem aşk mektubu dediğiniz nedir? Ben size hemen şimdi on tane mektup döktüreyim. Dünyanın en ünlü, en yanık sevda mektuplarından aşağı kalırsa yuh bana! Size şunu da söyleyeyim: Edebiyat âlemi bir şairi, on şairi, elli şairi yitirmiş, ne çıkar? Arkadan sürüyle yenileri geliyor. Hem ben şairlere pek yüz vermem. Romandan şaşma!

YAZAR – İş romanda!

ELEŞTİRMECİ – Kayıplar olacak ki kazanalım bir şeyler. O akşam üstü bir şair sizin önünüz sıra yürümeseydi, düşüp ölmeseydi siz bir zafer kazanamayacaktınız. Evet, romanınızı bir ölüme borçlusunuz. Fatma Hanımı düşünün! Ölmeseydi, Hâmit, koca Makber'i nasıl yazardı?

YAZAR – Karısının sağlığında yazmış diyorlar.

ELEŞTİRİCİ – Öleceğini biliyordu da ondan. Eser, ölümden sonra tamamlandı. Hem canım, bir sanat eseri mi önemli, bir insan hayatı mı?

YAZAR – İkisi de önemli!

ELEŞTİRMECİ – Eserden şaşma!

(*kısa bir sessizlik*)

YAZAR (*durgun*) – Romanımın eser olabilmesi için şairin ölümünü sizin anlayışsızlığınıza bağlamam gerekiyor.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Neden ama?

YAZAR – Ben gerçekçi bir yazarım.

ELEŞTİRMECİ – Gerçek, kapalı kutularda saklı, Azizim! Gerçek görecedir, insandan insana değişir. Dış gerçeğin kabataslak görünüşü altında görünmeyen pek çok gerçek daha vardır. Her şey gerçek! Sonra benim anlayışsızlığım, zalimliğim.. (*güler*) Eh, Birader, hâlâ beni suçluyor, bu şairin ölümünü ille de, benim birazcık sert eleştirmeme bağlıyorsanız hiç konuşmayalım. Durumu enine boyuna açıkladım size. Var mı daha diyeceğiniz?

YAZAR (*kararsız*) – Şey.. nasıl desem.. yok! Söylediklerinizi doğru, ama yine de içim rahat değil.

ELEŞTİRMECİ – Yapılması gerekenin tam tersini yaptı. Acılara atılacaktı, rahatı seçti.

YAZAR – Şansına normal, düzgün bir hayat düştüyse bu bir suç mu?

ELEŞTİRMECİ – Sanatta suç! (*sert*) Yani sözün kısası, onu yaşamak öldürdü. Yaşaması ölümdü onun için. Böyle bu! Romanın sonunda beni ister temize çıkarın, ister suçlu gösterin, orası artık sizin bileceğiniz iş!

YAZAR (*içini çeker*) – Yazık oldu.

ELEŞTİRMECİ – Sanat kurbanlarla beslenir. Hem onun bir hatası da nedir, biliyor musunuz? Önceden bana gelecekti!

YAZAR – Ölmek için izin almaya mı?

ELEŞTİRMECİ – Yazılarımı okuyup okumadığını bile bilmiyorum.

YAZAR – Şart mı yazılarınızı okumak?

ELEŞTİRMECİ (*tersler*) – Anlamadım!?

YAZAR – Afedersiniz.. şey.. daha çok gençti. Gençler tecrübesiz olurlar.

ELEŞTİRMECİ – Biz eleştirmeciler istediklerimizi ellerinden tutarız, yeter ki itaatli olduklarını bilelim. Hayatı üzerine bütün öğrendiklerinizi önce benim bilmem gerekirdi. Vereceğim yargılar için sanatçıyı kendi ortamında görmeliyim. Eh, uzaktan, kendisini tanımadan konan teşhiste elbet ufak tefek yanılmalar olur. Meselâ yakından tanıyamazsam nasıl kesin hüküm verebilirim sizin için?

YAZAR – Yazdıklarıma göre.

ELEŞTİRMECİ – Yazmak! Bırakın yazmayı!

Sanatçının yazdıkları ikiyüzlüdür, kaypaktır, aldatır. Gerçekleri saklar, kaçırır, yutturmaya kalkar. Ben kül yutmam. Ben yün tüccarıyım, ticaret hayatında ne koyunlar geçer benim elimden. İki hayatım var benim. Biri ticaret, biri sanat hayatı. Aslında sanata adamışım kendimi, ticaret, para pul, gündüz işi! Ben geceleri hep böyle çalışırım. Aldım mı kalemi elime, döktürürüm.

YAZAR – Size hayranım, Üstad!

ELEŞTİRMECİ – Mersi! Ben üzerinde durduğum sanatçıyı gündelik hayatında, evinde işinde, gece gündüz, yalnız ve başkalarıyla; çıplak ve örtülere bürünmüş; yani her haliyle görmek isterim. Fakat görmem, çünkü kimse bilmez kim olduğumu. Yazılarımı, araştırmalarımı basan dergi bile bilmez. Yazılarımı sır kâtibimle yollarım. Fakat (*birden sert*) siz!

YAZAR (*heyecanla*) – Evet?

ELEŞTİRMECİ – Siz aradınız, buldunuz beni! Ve ben, hoşlandım sizden. Neye içmiyoruz?

YAZAR – Emrederseniz! (*Kadehler tokuşturulur*) Fıstık, üzüm?

ELEŞTİRMECİ – Üzüm!

YAZAR – Buyurun!

ELEŞTİRMECİ – Teşekkürler! (*Esrarlı, fısıldar gibi*) Kocaman bir eser yazıyorum. Son 25 yıllık edebiyatımız! Canına okuyacağım sanatçıların! (*Lütfeder gibi*) Bu kadar zahmetinize karşılık, eh size de bir yer vereyim bari!

YAZAR (*heyecanlanmış*) – Okudunuz mu romanlarımı?

ELEŞTİRMECİ – Var mı çıkmış romanınız?

YAZAR (*çabuk çabuk*) – İkisi kötü bir gazetede tefrika edildi, ikisini de kendi paramla ben bastırdım, etti dört!

ELEŞTİRMECİ – Gönderiverin, yarım saatlik iş, hemen okurum.

YAZAR (*bozulur, gülmek ister*) – Aman Üstadım, iki yüzerden dört yüz sayfa!

ELEŞTİRMECİ – Yarım saat, beş saat, on saat, her neyse. Baştan sondan bir baktım mı anlarım. (*sert*) Okuyacağım ve bir tartıya vururken bana gelmenizin sebeplerini hesaba katacağım tabiî.!

YAZAR (*şaşırmış, kekeler*) – Fakat.. Eleştirinin ilk şartı.. kişisel duygulara kapılmamak.. tarafsız olmak..

ELEŞTİRMECİ (*sözünü keser*) – Adamına göre!

YAZAR (*kendini bağışlatmak ister*) – Şey.. düşündüm de şairin ölümünde sizin hiç suçunuz yok.

ELEŞTİRMECİ (*birden*) – Yok tabiî.. Yeni mi anladınız?

YAZAR – Yeni romanımın sonunda bunu özellikle belirteceğim.

ELEŞTİRMECİ (*umursamaz*) – Bana göre hava hoş! Sanat fedakârlık ister!

YAZAR – İsterseniz hemen bize gidelim, evimi görün!

ELEŞTİRMECİ (*hemen*) – Durup dururken nerden gerekti bu? (*Anlamış*) Haa, şu mesele! (*Güler*) Yamansınız, Azizim!

YAZAR (*sıkıntılı*) – Hani.. edebiyat tarihi dediniz de.. gerçekçilik.. bir yanlışlığa kurban gitmemek için..

ELEŞTİRMECİ (*düşünür*) – Çok geç olmadı mı?

YAZAR (*ümitlenmiş*) – Daha iyi! Karım yatmıştır. Çalışma odamı istediğiniz gibi görürsünüz. İçmiyor musunuz, Üstadım?

ELEŞTİRMECİ (*düşünür*) – Bilmem.. şey.. içelim!

YAZAR – Üstadımın şerefine! (*Kadehler tokuşturulur*)

ELEŞTİRMECİ – Teşekkürler!

YAZAR (*ümitli, hemen*) – İsterseniz gece bizde kalın. Odamda beraber yatarız.

ELEŞTİRMECİ (*birden, karar vermiş*) – Serüvenden hoşlanırım. Güzel!

YAZAR (*birden keyfi kaçar*) – Fakat, nasıl söylesem?

ELEŞTİRMECİ (*sert*) – Vaz mı geçtiniz?

YAZAR – Yoo, hayır, o değil de.. oda çok dar.. ikimiz .. (*birden, aldırmaz*) Sığarız canım, siz benim divanda yatarsınız, ben de yerde.. Rahatsız olmazsanız tabiî..

ELEŞTİRMECİ: Hohoo, ben alışkınımdır. Ben geniş yerden nefret ederim, bakmayın bu şatafatlı daireye! Hem benim bütün hayat kesitlerini bilmem gerekir, çünkü eleştirmen de bir sanatçıdır.. Teklifinizi kabul ediyorum.

YAZAR (*sıkıntılı*) – Yalnız.. kusura bakmazsınız, değil mi? İpler..

ELEŞTİRMECİ – İpler mi? Ne ipleri?

YAZAR – Çamaşır ipleri. Sofada asılı çamaşırlar..

ELEŞTİRMECİ – Hahaa, çamaşır ipleri!

Çamaşırsız yaşanır mı, Dostum? Çıplaklar kampında değiliz. İplere gelince.. nerde çamaşır varsa orada ip de vardır; asılmayan çamaşır kurur mu? Kurutma makineleri başka tabiî, o da sizde yok! Gözümün önüne geliyor da, ekzotik bir tablo gibi: Küçücük bir oda, başınızın üstünde ıslak çamaşırlar, kâğıtlara damlayan sular.. Ne güzel!

YAZAR – İpler sofaya gerili, odamda değil.

ELEŞTİRMECİ (*hayal kırıklığına uğramış*) – Yazık, odanızda olmalıydı!

YAZAR – Kışın odaya geriyorum, sofada günlerce kurumuyor, sofa soğuk olur, eski, ahşap evler, bilirsiniz...

ELEŞTİRMECİ (*içini çeker*) – Eski zaman evleri! Yok şimdi evler.. İlginç! (*birden, sert*) Fakat benden hiçbir şey kaçırmayacaksınız. Ben yokmuşum gibi, her zamanki hayatınızı yaşayacaksınız. Yapmacık istemiyorum. Okuyacağım romanlarınızı anlayabilmem için sizi *olduğunuz gibi* görmem gerek. Yoksa biliyorsunuz, aleyhinize olur, kül yutmam ben! (*birdenbire*) Karınız kızmaz ya?

YAZAR (*çekingen*) – Vallâ.. (*birden, çabuk çabuk*) Kızmaz, kızmaz, uyumuştur, duyurmayız!

ELEŞTİRMECİ – Ya sabahleyin?

YAZAR – Duysa da idare ederiz, sizi çok sevdiğim, eski bir okul arkadaşım diye tanıtırım. Alışıktır benim zıpır.. pardon, acayipliklerime! Hem o sabahları geç kalkar. Sessizce çıkar gideriz.

ELEŞTİRMECİ – Yamansınız!

YAZAR – Sayenizde. Üstadım! Yani şey.. söz gelişi!

ELEŞTİRMECİ – Sizde sanat esprisi var!

YAZAR (*memnun*) – Teşekkür ederim. (*Yine kaygılı*) Fakat ev.. bilmem ki.. çok eski..

ELEŞTİRMECİ (*sözünü keser*) – Sanat, eskide yeniyi yaratmaktır. Ne varsa eskide var, Azizim!

YAZAR (*utanmış, güler*) – Bir bakarız, daha olmazsa yine bir taksi bulur, sizi buraya bırakırım.

ELEŞTİRMECİ – Siz benim ne kalender olduğumu bilmiyorsunuz, bakmayın böyle lüks yerde oturduğuma! Ben.. İçelim!

YAZAR – İçelim! (*Kadehler tokuşturulur*) Yalnız.. müsaade ederseniz.. bir ricam olacak.

ELEŞTİRMECİ – Buyurun!

YAZAR – Evde baldızım da var, misafir. Karımla ikisi, bitişik odada yatıyorlar. İyisi mi, eve girdiğimizi onlara duyurmayalım.

ELEŞTİRMECİ (*İyice sarhoş*) – Tabiî, tabiî! Yaz gecesi, yorgan, pijama da istemez.. Odanızda don gömlek yatarız. İyi düşündük bu işi. Serüvene bayılırım. İçelim! (*Kadehler tokuşturulur, içerler*) Gidelim! (*Ayak sesleri, kapı kapanır*)

3.

(*Yazar'ın evinde. Sokak kapısında bir anahtar tıkırtısı. Yavaş sesle konuşurlar.*)

YAZAR – Buyurun!

ELEŞTİRMECİ – Işığı yakmıyor musunuz?

YAZAR – Bir dakika! Cep fenerim vardı. Tamam, buldum!

ELEŞTİRMECİ (*hafif güler*) – İyi akıl, hırsızlar gibi!

YAZAR – Elektriği yakarsam düğme gürültü eder, hem de çok ışık..

ELEŞTİRMECİ – Evet, evet.

(*Bir tahta gıcırtısı*)

YAZAR (*ürkmüş*) – Aman yavaş, Üstadım!

ELEŞTİRMECİ: Ev çok eski, tahtalar..

YAZAR (*sözünü keser*) – Delikler vardır, dikkat edin!

ELEŞTİRMECİ – Yan yana iki oda, hangisi?

YAZAR – Onlar benim değil! Biri kayınvaldenin, biri misafirlerin! Merdivenlerden çıkacağız. Benim oda yukarda. Yavaş, gıcırdamasın! Çok değil, on basamak!

ELEŞTİRMECİ – Bu beşinci, bir balkon sahanlığı. Balkon büyük mü?

YAZAR – İki kişi sığar.

ELEŞTİRMECİ – Görmek isterdim.

YAZAR – Benim değil, saksılar var, karımın. Çıkalım, beş basamak kaldı.

ELEŞTİRMECİ – Durun biraz nefes alalım! (*Birden, sevinmiş*) Yukarda sofa, evet, tutsanıza feneri! İplerde çamaşırlar.. Gördüm.

YAZAR – Bu sabah yıkamışlardı.

ELEŞTİRMECİ – Şu büyük pazen don?

YAZAR – Yamalı olanı mı? Kayınvaldenindir.

ELEŞTİRMECİ – Hep iç çamaşırları.

YAZAR – Donlar, eskiler sofaya asılır. Yeni gömlekler, entariler balkondadır.

ELEŞTİRMECİ – Eveeet?

YAZAR – Hani konu komşuya karşı ayıp olmasın diye.

ELEŞTİRMECİ – Güzel! Eh, çıkalım yukarıya!

YAZAR – Aman yavaş! Bu basamaklar, daha çok gıcırdar..

ELEŞTİRMECİ – Aman yavaş!

YAZAR – Dört.. beş.. Tamaam, çıktık!

ELEŞTİRMECİ – Yüzüm ıslandı çamaşırlardan.

YAZAR – Karım yatarken yenilerini asmıştır, boyunuz da uzun maşallah!

ELEŞTİRMECİ (*yarı kızmış, yarı şaşırmış*) – Ne görüyorum, çamaşırların arasında?

YAZAR (*gafil avlanmış*) – Ha, o mu.. şey!

ELEŞTİRMECİ – Benim resmim.. kara kalem.

YAZAR (*gülmeye çalışır*) – Ha, yaa, ben yapmıştım. Gündüz sizden dönünce.. aklımda kaldığı kadar.

ELEŞTİRMECİ (*şaşırmış*) – Pekii, ıslak çamaşırların arasında işi ne?

YAZAR (*gülmeye çalışır*) – Bu bir sır, Üstadım!

ELEŞTİRMECİ – Sır mı? Hani benden bir şey saklanmayacaktı?

YAZAR – Nasıl saklarım? Bakın o ne, biliyor musunuz? Ben sevdiğim, hayran olduğum kimselerin resimlerini yapar, bu ipe asarım. Gelip gider, seyrederim onları. Resmi asıldığı yerden kimse indiremez. Bu benim kutsal alışkanlığımdır.

ELEŞTİRMECİ – Yoksa şey mi?

YAZAR – Ne mi?

ELEŞTİRMECİ – Geleceğimi bildiniz de bana yaranmak mı istediniz?

YAZAR (*rahatlamış*) – Aman Üstadım, evime şeref vereceğinizi nerden bilirdim? Masum bir zevkimi böyle kötüye çekmeyin!

ELEŞTİRMECİ – Sizinle iftihar ediyorum.. Neyse, odanız nerde? Çamaşırlardan oda moda görünmüyor ki!

YAZAR – Tam karşıda karımın odası. Benimki yanda, sağımızda. Yol açayım da buyurun! (*Merdivenlerden yuvarlanan boş bir konserve kutusu,tangırtılar. Korku ve telâşla*) Sağa, sağa! Hay Allah, anahtar nerde) (*Kilitte anahtar tıkırtıları. Bir kapı hızla açılır*) İçeri girin, çabuk!

(*Kapı hızla kapanır. Bir süre sessizlik. Oda kapısı açılır, sofada çekingen ayak tıkırtıları. Bir süre sessizlik*)

YAZAR (*sevinmiş, seslenir*) – Şans diye buna derler, Üstadım! Sofaya gelin, sofaya!

ELEŞTİRMECİ (*odadan çıkar*) – Ne var, ne oldu?

YAZAR – Yoklar, gitmişler. Bakın, kapıya iliştirilmiş kâğıtta neler yazıyor. (*okur*) Sevtap'la — Sevtap, bizim baldız!— Sevtapla babaannelere gidiyoruz, bu gece orda kalacağız. Ev size teslim! (*Güler*) Ne şans! Artık rahatça odamıza geçebiliriz!

ELEŞTİRMECİ – Yok, ben buraya oturacağım, yere!

YAZAR (*hemen*) – Bir minder getireyim. Bir dakika!

ELEŞTİRMECİ – Yoo, yoo, böyle daha rahat. Çoktan beri kuru tahtalarda oturmaya hasret kalmıştım. Oh be, dünya varmış! Sen de çök! Ee, şimdi ne yapacağız?

YAZAR – İstediğimizi! Çay, kahve, içki.. Bu oda, şu oda, aşağıdaki misafir odası. yatmak için beğendiğinizi seçebilirsiniz.

ELEŞTİRMECİ – Evde bizden başka kimse yok mu şimdi?

YAZAR – Var. Kayınvalde. Ama aşağıdaki odasında çoktan uyumuştur. Uyanık bile olsa odasında çıkmaz.

ELEŞTİRMECİ – Ee, başlayalım! Anlatın, anlatın!

YAZAR – Ne anlatayım, Üstadım! İşte görüyorsunuz, bu sofa, şu oda.. ülkem ve kıralığım bunlar benim. Hayatımın en güzel saatleri bu sofada, bu merdiven başında geçer. Ben bir balığım, bu küçük gölde yaşarım. Daire paydos olur olmaz soluğu burada alıyorum... Afedersiniz.. çay, kahve, içki?

ELEŞTİRMECİ – İçki!

YAZAR – Ne içersiniz?

ELEŞTİRMECİ – Ne varsa!

YAZAR – Votka?

ELEŞTİRMECİ – Kabul!

YAZAR – Duvarla merdiven tırabzanlarına oturtulmuş şu çıkma, bizim büfemizdir. Çay, kahve takımları, ispirto, elektrik ocakları, birkaç içki..

ELEŞTİRMECİ – Anlatın, anlatın!

YAZAR – Yeşil, beyaz sabunlar burada kurur. Tuz dolu, yedek su dolu şişeler, bu çıkmanın üstündedir. Sonra kutular, boş mukavva kutuları.. Çıkmanın yanında sağda arkanızda iki kitap rafı, kurtlar yemiş.. Kitap, dergi, gazete yığınları. Önlerinde şişe-

ler; boş dolu, mürekkep, ilâç şişeleri.. Küçüklü büyüklü eski kutular, kavanozlar.. Paslı çivilerden, tozlu şişe mantarlarından tutun da..

ELEŞTİRMECİ – Çok hoş! Anlatın, anlatın!

YAZAR – .. mantarlardan tutun da delinmiş çocuk emziklerine, kopmuş çorap konçlarına, kırık iskarpin tokalarına kadar, bir sürü döküntü dolu kutular, kavanozar.. (*heyecanla*) Af buyurun, ülkemle iftihar ediyorum, heyecanlandım.

ELEŞTİRMECİ – Anlatın, anlatın! Gözlerim kapalı, sizi dinliyorum.

YAZAR – İnanmazsanız kalkın bakın, üstadım!

ELEŞTİRMECİ – Hayır, böyle de görüyorum, gözlerim kapalı yaşıyorum, bir masala benziyor.

YAZAR (*kırgın*) – Masal değil, gerçek!

ELEŞTİRMECİ – Tabiî, tabiî! (*Birden*) Votka!

YAZAR (*hemen*) – Af buyurun, unuttum! (*Bir şişe tıkırtısı, hızla çıkarılan bir mantar sesi, bardakta tıkırtılar*) Buyurun! Burada soda var, ama soğuk değil!

ELEŞTİRMECİ – Olsun!

YAZAR (*Şişe kapağını hızla açar; bardakta sesler*) – Fındık, fıstık? Buyurun kavanozu!

ELEŞTİRMECİ – Üzüm.

YAZAR – Yaş, kuru?

ELEŞTİRMECİ – Kuru.

YAZAR – Hay Allah, kavanozda kuru üzüm kalmamış.

ELEŞTİRMECİ – Yaş olsun!

YAZAR – Bu ayda henüz yaş üzüm olmaz ki!

ELEŞTİRMECİ – Demin var dediniz!

YAZAR – İşte söz gelişi! Fındık fıstıkla idare etsek?

ELEŞTİRMECİ – Edelim, şerefe! (*Kadehler tokuşturulur*) Demek bu!

YAZAR – Bu!

ELEŞTİRMECİ – Krallığınız bu kadar!

YAZAR – Yetiyor, artıyor.

ELEŞTİRMECİ (*birden*) – Aman ne hoş! Tam enseme damladı.

YAZAR (*hemen*) – İsterseniz kaldırayım çamaşırları?

ELEŞTİRMECİ – Yoo, yoo, işin tadı orada.. Yere düşmüş!

YAZAR – Ne düşmüş?

ELEŞTİRMECİ – Bir takke! Kimin?

YAZAR (*güler*) – Benim. Benim krallık tacım. Islak, ama giyebilirim!

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Tam kral oldunuz!

BACANAK (*alt merdivenlerden*) – Haşmetli Kral! İnayetinize sığınıyorum!

ELEŞTİRMECİ (*korkmuş*) – Bu kim?

YAZAR (*tanımış*) – Yabancı değil, dost ülkenin kralı, o da bizden! Tanıştırayım: Bacanağım.. Üstadımız... Sen yoktun hesapta, Bacanak! Hayrola, böyle gece yarısı? Karının hasretine mi dayanamadın yoksa?

BACANAK – Hayır, Enişte, acele bir işim çıktı, öğlen atladım trene, kalkıp geldim. Neyse, hallettim işimi. Akşam üstü buraya uğradım, yengem de şaşırdı. Madem, dedi, bu gece bizdesin, ev sana emanet! Enişten, dedi, kimbilir kaçta gelir? Bizimkiyle sizin valdeye gittiler, bu gece orada kalacaklar. (*güler*) Yengem dedi ki: Enişten'e göz kulak ol, sofada sızıp kalmasın, dedi.

YAZAR (*içerlemiş*) – Kalmaz deseydin!

BACANAK (*hemen*) – Kalmaz dedim. Geldiğinizi duymamışım, uyudumdu, konserve kutusu merdivenden yuvarlanınca gürültüsüne uyandım, dinledim aşağıdan, anladım.. (*Güler*) Baktım. Beyefendi de bizden..

YAZAR – Ee, al ordan bir bardak, sen de çök bakalım.

BACANAK – Çökeyim, Enişte! Dolaptan getireyim mi bir şeyler?

YAZAR – Getir, getir! Kayınvalde uyuyor, değil mi?

BACANAK – Çoktan uyudu, uyanmaz artık. Ben şimdi gelirim. (*Gider*)

YAZAR – Biraz deli doludur, sizi sıkmıyor ya, Üstadım?

ELEŞTİRMECİ (*dalgın*) – Farkında değilim, başka şeyler düşünüyorum.

YAZAR (*yavaş sesle*) – İsterseniz hemen savayım onu.

ELEŞTİRMECİ – Kalsın! Bu sofanın eni boyu ne kadar?

YAZAR – Eni boyu? Bir dakika! Şurada bir marangoz metresi olacak.. (*tıkırtılar*) Enii, eni iki buçuk.. evet.. boyu.. (*tıkırtılar*) Boyu da iki buçuk!

ELEŞTİRMECİ – Odanızın?

YAZAR – Odayı biliyorum. Boyu üç buçuktur da, eni ikiye yakın.

ELEŞTİRMECİ – Güzeel! Not edeyim, iki bu-

IŞIK ÇIĞLIĞI

Günlük-güneşlik yeryüzü
Yunmuş, arınmış sabahlarca
Bir gülüyoruz içten
Gözbebeklerimizde pırıl pırıl sevinç
Bir masalki; bir varmış-bir yokmuş.

Ağaçlara bir sözüm var
Güneşe yönelsinler tüm.
Işısın, renklensin dalları
Mutlulukla yürüsün özsu damar damar
Ve bir ağızdan şakısın kuşlar!

Uçuyoruz kıvançtan, deli-divane
Erken gelmiş bahar.
Bir dirilik, bir kıvanma evrende
Bir solukta bin aydınlık.

Yaşamalarda bu masalımsı düş
Yürütür bizi ötelere.
Dal dal, yaprak yaprak
Bir avuntu çırpınmamız
Bir ışık çığlığı en uzak!

Şahinkaya DİL

çuk.. üç buçuk.. iki (*Güler*) Güzeel!

YAZAR (*şaşırmış*) – Hayrola, Üstadım!

ELEŞTİRMECİ – Lâzım, lâzım.. Yükseklik?

YAZAR – Yükseklik? Evet, şuraya kadar bir.. iki.. tam iki buçuk!

ELEŞTİRMECİ – Yükseklik de iki buçuk.. Güzeel!

BACANAK (*gelir*) – Peynir, sucuk, meyva buldum mutfakta, Enişte!

YAZAR – Koy şuraya.. Ee, içelim, Üstadım!

BACANAK (*hemen*) – İçelim, Enişte!

YAZAR – Sana demedim, üstad'a.

ELEŞTİRMECİ (*dili peltekleşmiş*) – Benden artık paso! Siz buyurun, siz buyurun!

BACANAK (*canı sıkılmış*) – Tam da başlıyorduk.. Öyleyse ben içeyim biraz!

YAZAR – Ye, iç, bize bakma sen! (*Kızmış*) Dur yahu, acelen ne? Bak, yere döktün!

ELEŞTİRMECİ – Şu ellerimi yıkasam!

YAZAR (*kalkar*) – Yüz numara şurası, lavabo burada! Durun! İçerinin ışığını yakayım!

ELEŞTİRMECİ (*kalkar*) – Güzeel, güzeel! (*Bir kapı açılır kapanır*)

YAZAR (*yavaş sesle*) – Yarın kaçta dönecek bizimkiler?

BACANAK (*ağzında lokmalar*) – Sabah saat ona doğru geliriz, dediler.

YAZAR (*sevinmiş*) – İyi, iyi, işimiz rasgitti!

BACANAK (*içer, öksürür*)

YAZAR – Yavaş iç, yavaş! Tıkanacaksın!

BACANAK (*ağzında lokmalar*) – Kim bu adam, Enişte?

YAZAR – Çok önemli, çok.. Sonra anlatırım.
BACANAK – Nerde yatıracaksın? İstersen misafir odasına alalım.
YAZAR – Hayır hayır, benim odamda yatacak. Öyle istedi.
BACANAK – Sen?
YAZAR – Ben yengenin odasında yatarım. (*Bir kapı açılır*)
ELEŞTİRMECİ – Lavaboda iki sabun. Güzeel! Çamaşır sabunu, pembe tuvalet sabunu. Hangisi sizin?
YAZAR – Tuvalet sabunu karımındır, Üstadım!
(*Sesler kesilir*)

4.

(*Lavaboda su sesleri*)
BACANAK (*çekingen*) – Günaydın,Enişte!
YAZAR (*uykulu, isteksiz*) – Günaydın!
BACANAK – İyi uyudunuz mu?
YAZAR – Eh şöyle böyle! Görmedin mi?
BACANAK – Şey.. hayır!
YAZAR – Neyi görmedin?
BACANAK – Bilmem.. Ne sorduğunuzu anlamadım ki!
YAZAR – Ver şu havluyu bana! İpteki sarı havluyu.
BACANAK – Buyurun! Aa?
YAZAR – A ya!
BACANAK (*güler*) – Benim resmim! Ötekini dün gece görmüştüm ama, bunu yeni yapmışsınız.
YAZAR – Uyanınca yaptım.
BACANAK – Güzel de benzetiyorsunuz! Aklımızda nasıl kalıyor yüzümüzün çizgileri?
YAZAR – Kalır.
BACANAK (*güler*) – Bu resimleri neye astınız buraya?
YAZAR – Bilmiyor musun?
BACANAK – Hayır!
YAZAR – Otur şu tabureye!
(*Tahta üzerinde çekilen tabure*)
BACANAK – Oturdum.
YAZAR (*ciddi*) – Ben birisine kızdım mı resmini yapar, bu çamaşır ipine asarım. Sonra gelir gider, nah böyle.. parmağımla..
BACANAK – Gözünü mü oyacaksınız resmin?
YAZAR – Oyarım ya! Sen bende marifet mi ararsın?
BACANAK – Enişte!
YAZAR – Dokunma o kutulara.. boş.. boş! Ne var?
BACANAK – Yıllık izniniz bitmeden bizim oraya gelseniz? Ne de olsa sakin bir yer.. Dinlenir, kendinize gelirdiniz biraz.
YAZAR (*kızmış*) – Yani kendimde değil miyim?
BACANAK – Yok canım, bütün yıl çalışıyorsunuz, memurluk kolay mı? Akşama kadar masa başında, gelen giden.. Hani dinlenmek de ister.. Beş on gün dinlenseniz!
YAZAR – Ben oraya geleyim de kim yazsın burda romanı?
BACANAK – Bizim orda daha sakin yazarsınız.
YAZAR – Olmaz. Ben ancak krallığımda yazabilirim. Şey.. gördün mü, nerde benim takkem?
BACANAK – Dün gece başınızdaydı, içerde olmasın?
YAZAR – Hatırladım, yatarken karımın tüylü şapkasına geçirmiştim. Dur hele, bir kahve içersin, değil mi?
BACANAK – İçelim, Enişte! Ben pişireyim.
YAZAR – Yok, sen bilemezsin! Tabureni az öteye çek sen! (*Tabure tıkırtıları*) Yeter! Nasıl benim teçhizat? Her şey hazır! (*Musluktan su alır. Kaşık cezve tıkırtıları*) Orta şekerli. İspirto ocağını yaktın mı.. (*Bir kibrit çakar*) Şimdi pişer..
BACANAK – Enişte!
YAZAR – Ne var?
BACANAK (*güler*) – Neye yaptınız benim resmimi? Yani niçin kızdınız bana?
YAZAR (*güler*) – Sen bilirsin!
BACANAK – Dün gece sizi kızdıracak bir şey mi yaptım?
YAZAR (*hafif kızgın*) – Daha ne yapacaksın? Yarım kadeh votkayı yere döktün!
BACANAK (*güler*) – Ha o mu? Şişeden koyarken döküldü, bilerek yapar mıyım? Görmediniz sanmıştım.
YAZAR – Gözümden kaçmaz benim. Ziyankârlıklara kızarım ben.. (*Babacan*) Bir daha yapma!
BACANAK – Yapmam, Enişte!
YAZAR (*babacan*) – Ha şöyle, al bakalım kahveni! Şu kavanozda bisküvit var, al da ye istersen!
BACANAK – Ben mutfakta biraz kahvaltı ettim.

YAZAR (*hafif içerlemiş*) – İyi ettin! Saat kaç?
BACANAK – Dokuza geliyor.
YAZAR – Dokuz oldu demek?
BACANAK – Oldu ya! Bizimkiler saat onda gelecek.
YAZAR (*telâşlı*) – Öyleyse uyandıralım Üstad'ı.
BACANAK (*rahat*) – Siz hiç merak etmeyin!
YAZAR – Anlamadım.
BACANAK (*güler*) – O, çoktan gitti.
YAZAR (*şaşırmış*) – Gitti mi, ne zaman?
BACANAK – Bir saat oluyor.
YAZAR – Nasıl oldu da duymadım. Neye uyandırmadın beni?
BACANAK – Kendisi istemedi (*güler*) Eve adam almasını biliyorsun, kaçırmasını da öğren Enişte!
YAZAR (*birden, korkmuş*) – Yoksa kovdun mu adamı?
BACANAK – Daha neler! Kendi kalkmış, aşağıya indi, ben mutfaktaydım. Misafir odasına, mutfağa, taşlığa, banyoya baktı. Keşfe mi çıkmış, nedir? Baktı, notlar aldı. Sonra, ben gidiyorum, dedi, gitti.
YAZAR – Çay falan yapsaydın!
BACANAK – Söyledim kahvaltı edin, diye.. istemedi.
YAZAR – Kızgın falan değildi ya?
BACANAK – Yok canım, gülümsüyordu boyuna. Çok hoş bir gece geçirdim, dedi. Sizin odadan daha çok hoşlanmış. Her şeyi bir bir incelemiş. Öyle dedi. İkide bir sizi övdü.
YAZAR (*sevinmiş*) – Övdü ha?
BACANAK – Hiç ummazdım, dedi, takdir etti. Masanızın üstündeki çalışma programınızı, son yazdıklarınızı okumuş, pek beğenmiş.
YAZAR (*Pek memnun*) – İyi, iyi! Ee, bu kadar yıl kendimi bu işe vermişim, Bacanak! Roman yazmak kolay mı? Bakma sen, gazetelerden kovuluyorum, paramla bastırıyorum ama.. (*Birden sesini yükseltir*) Ben bu işin adamıyım, Arkadaş! Anlayan nasıl anlıyor, işte sen söylüyorsun! (*Birden ses tonu değişir*) Şey.. kayınvalde kalktı mı?
BACANAK – Yarım saat önce kalktı, çayını kahvaltısını verdim.
YAZAR – İyi! Bir şeyden haberi yok ya?
BACANAK – Hiç bir şeyden.
YAZAR – O daha iyi. Bak, ne diyeceğim: Ben seni bir şartla affederim.
BACANAK – Nedir? Derhal!
YAZAR – Aksi halde, resmini de yaptım, oyarım gözlerini!
BACANAK (*güler*) – Teslim! Eskiden böyle tuhaflıkların yoktu be Enişte!
YAZAR (*kızmış*) – Yeni çıktı, beğenmedin mi? Üstadın resmini indiriyorum, uzun hikâye, sen anlamazsın! Ama seninki? Senin resmin aylarca asılı kalır ipte. Ne karın, ne yengen ellerini süremezler, anladın mı?
BACANAK – Ne güzel!
YAZAR (*kötü kötü güler*) – Güzel mi? Bu resmin burada asılı durması demek, gözlerinin günde en az beş on kere oyulması demektir.
BACANAK – Sahi, öyle ya!
YAZAR (*Bir tabure çeker, oturur*) – Bak şimdi.. anlaşalım! Dün gece buraya o adamın geldiğini kimseye söylemeyeceksin, anladın mı? Ben bütün izleri hemen şimdi yok ederim. Bu işi bir sen, bir de ben biliyoruz. Unut bunu, yoksa..
BACANAK (*güler*) – Resim ipte asılı.
YAZAR (*ciddi*) – Şaklabanlığın sırası değil. Ölünceye kadar konuşmam seninle. Biliyorsun seni severim.
BACANAK – Çok hoşsun, Enişte!
YAZAR – Bak tekrar ediyorum, bu bir sır! Sen de bana söyle!
BACANAK – Sır.
YAZAR – Evet?
BACANAK – Sır işte. Söz! Kimseye söylemeyeceğim!
YAZAR – Yok, söylemeyeceksin ya, önce bir sırrını da sen bana söyle diyorum.
BACANAK (*anlamış*) – Haha? Kendi sırrımı!
YAZAR – Evet, kendi sırrını!
BACANAK (*düşünür*) – Şey.. Bende sır ne gezer? Her şeyim ortada benim.
YAZAR (*güler*) – Vardır, söyle!
BACANAK – Ne olacak?
YAZAR – Sen benimkini açığa vurursan bende karına, yengene seninkini söylerim.
BACANAK (*güler*) – İlâhi.. Yok canım, söyler miyim? Söz! Peki, kim o adam?
YAZAR – O mu? Üstat.. Büyük bir eleştirmeci!
BACANAK – Eleştirmeci mi? Anlamadım.
YAZAR – Yani tenkitçi canım.. Anlayıver işte! Ben roman yazıyorum ya, romanlarımı okuyacak, tanıtacak. Hem sonra.. (*esrarlı bir sesle*) Dahası var.

BACANAK – Ne gibi?

YAZAR – Belki son romanımı bastırır bir yerde. Edebiyat tarihi de yazıyormuş, orada benden de bahsedecek.

BACANAK – Sahi mi?

YAZAR (*böbürlenir*)– Tabiî sahi.. Neye yorulduk bu kadar? Fakat şimdilik.. Bizimkiler hiç bir şey duymamalı.

BACANAK – Tamam!

YAZAR – Anlaştık mı?

BACANAK – Anlaştık, sır!

YAZAR – Al şimdi resmini, armağanım olsun, baktıkça hatırlarsın beni.

BACANAK – Sen çok iyisin, Enişte!

YAZAR – Sonra daha iyisini de yaparım. Şimdi hemen iş başına! Ortalığa çeki düzen verelim de anlamasın bizimkiler. Ver şu süpürgeyi bana!

BACANAK – Ben süpüreyim, Enişte!

YAZAR – Bilmezsin sen! (*süpürge sesi*) Ne zaman dönüyorsun?

BACANAK – Akşam treniyle! İşler beni bekler! Gelmişken sizi de götürseydim iyi olurdu, dinlenirdiniz biraz.

YAZAR (*süpürerek*) – Ben yengenin odasını düzeltmiştim. Dinlenmek.. ölünce dinleniriz! Kayınvaldeni, yengeni götür sen, onları götür, onları..

(*sesler kesilir*)

5.

(*İçerde bir süre çatpat daktilo sesi, bir ara durur. Aşağıda bir kapı zili. Dışarı çıkan, merdivenleri inen ayak sesleri. Sokak kapısının açıldığı duyulur*)

YAZAR (*aşağıda*) – Bacanak, hoş geldin!

BACANAK (*aşağıda*) – Hoş bulduk, Enişte! Soğuk değil mi?

YAZAR (*aşağıda*) – İstersen paltonu yukarda çıkar!

BACANAK (*aşağıda*) – Peki, siz buyurun önden!

(*Merdivenlerde ayak sesleri. Yukarı, sofaya çıkarlar*)

YAZAR – Odada mangal var, odaya girelim.

BACANAK – Sofa daha iyi. Ben sofayı daha çok seviyorum.

YAZAR (*güler*) – Benden mi geçti bu hastalık? Ee, çek tabureyi, otur bakalım! (*Otururlar*) Hangi rüzgâr attı böyle?

BACANAK – Yine iş rüzgârı, Enişte!

YAZAR – Yenge'ni neye getirmedin?

BACANAK – Gelmek istedi ama, kandırdık, vazgeçti, birkaç gün daha kalacak. Haftaya yine geleceğim, o zaman getiririm. (*Güler*) Çok mu özledin?

YAZAR – Yok canım, yok canım! Kayınvalde nasıl?

BACANAK – İyidir. Damada söyle, kendisine iyi baksın, dedi.

YAZAR – Eksik olmasın! Ben kendime onlardan daha iyi bakarım, sen hiç merak etme! Orada da kar yağıyor mu?

BACANAK – Kar yok, ama çok soğuk.

YAZAR – Ee, bu aylar.. tabiî!.. Birer kahve içeriz değil mi?

BACANAK – İçelim, Enişte! Ben pişireyim!

YAZAR – Eski köye yeni âdet mi getiriyorsun? Dur sen (*Tabure tıkırtısı. Muslukta su sesi, kaşık cezve tıkırtıları*) Orta şekerli.. İspirto ocağını yaktın mı? (*Bir kibrit çakılır*) Şimdi pişeeer..

BACANAK – Ee, ne haber, Enişte?

YAZAR – Haber sende, benim kimseyi gördüğüm mü var? Daireden eve, evden daireye..

BACANAK – Saati hesapladım da geldim. Sizi daireden alacaktım ama, evde göreyim daha iyi, dedim. Kahve taşıyor galiba?

YAZAR – Merak etme.. 98, 99, 100.. 200! Tamam! Al bakalım, bu senin!

BACANAK – Teşekkür ederim, zahmet oldu.

YAZAR – O nasıl söz?

BACANAK – Ne yapıyordunuz ben gelmeden? Yine mi yazma çizme?

YAZAR – Başka ne yaparım?

BACANAK – Roman hâlâ bitmedi mi?

YAZAR – Yenisine başladım, ev boşken akşamları biraz biraz çalışıyorum.

BACANAK (*birdenbire*) – Enişte, bizim sırdan ne haber?

YAZAR (*acılı güler*) – Sır! Anladın tabiî!

BACANAK (*güler*) – Resmi ipte asılı olduğuna göre!

YAZAR (*içini çeker*) – Ah ah, açma yaramı, bırak! O geceden sonra.. yazdı değil mi, şöyle böyle beş ay.. hiç haber yok!

BACANAK – Bugün çok dertlisiniz!

YAZAR – Ben dertli olmayayım da kimler olsun? Şu yağan kara bak!

BACANAK (*elinde olmadan güler*) – Güldürüyorsun adamı, Enişte!

YAZAR – Gül ya, gül! Gülmek sağlık belirtisidir. Ne mutlu sana! Ne zaman döneceksin?

BACANAK – İstersen bu gece burada kalabilirim. Yarınki trenle..

YAZAR – Güzel! Madem dertliyim bu kadar.. anlıyorum!

BACANAK (*sevinmiş*) – Doğrusunu söyleyeyim mi, ben de seni ayartmaya geldim. Gidelim bir yere, eğlenelim biraz. Davetlimsin, Enişte!

YAZAR – Yo, bak, işte o olmaz. Yengen gideli epey para biriktirdim. Masraflar benden.

BACANAK – Kırmayın beni!

YAZAR – Pekâlâ, senden olsun! Yalnız bir şartla..

BACANAK – Nedir?

YAZAR – Daha saat altı.. En çok üç saat kalsak bir yerde.. şöyle hafiften.. kaç aydır hiç içmedim.. Çıkınca da..

BACANAK – Evet?

YAZAR – Üstad'ın evine gidelim!

BACANAK – Üstad'ın evine mi?

YAZAR – Öyle ya! Yanımda sen, başım da dumanlı olunca.. neden çekineceğim? Bir ziyaret canım. Bakalım, nedir, ne oldu, okumuş mu romanları..

BACANAK – Evde bulur muyuz?

YAZAR – Bu havada nerde olur? Evindedir.

BACANAK – Adresini biliyor musunuz?

YAZAR – Uzun hikâye! Biliyorum. Yolda anlatırım. Ne kurttur o. Bakma sen! Hem, yok öyle bir adam..

BACANAK (*şaşırmış*) – Yok mu?

YAZAR – Var canım, ama o adda yok, asıl adı başka. Hem sonra, yazar falan değil aslında.. yün tüccarı!

BACANAK – Ben bu işi anlayamadım.

YAZAR – Bak, ben neyim? Bir küçük memur, ama aslında bir romancıyım ben. Üstad da aslında bir yün tüccarı, hem de yazar işte.

BACANAK – Haa, şu mesele!

YAZAR – Şu mesele! Benden başka bilen de yok bunu.

BACANAK – Demek çift isimli! Nedir isimleri?

YAZAR – Canım, ne yapacaksın? Onları da bilmeyiver! Kabul mü, gidiyor muyuz?

BACANAK – Kabul, gidiyoruz!

YAZAR – Kalk o halde! Dur, paltomu alayım!

(*Sesler kesilir*)

6.

(*Bir kapı zili. Kapı açılır.*)

ELEŞTİRMECİ (*neşeli*) – Oo, siz miydiniz, buyurun!

YAZAR – Rahatsız etmeyelim, tanıdınız mı bizi, Üstadım?

ELEŞTİRMECİ – Nasıl tanımam? Girin içeri! (*Kapı kapanır*) Neydi o gece, hiç unutulur mu? Hayatımın en tatlı demlerinden biriydi. Çıkarın üstünüzü.. Salona buyurun! (*Önden gider*) Kar yağıyor demek? O çamaşırların altında, kuru tahtalarda az mı eğlenmiştik! Oturun! Çok güzel geceydi!

BACANAK – Bizde unutamıyoruz, Beyefendi!

ELEŞTİRMECİ – Enişte, bacanak! Evden gizli.. yine bir yerlerdeydiniz galiba?

YAZAR (*güler*) – Şöyle birazcık, Üstadım!

ELEŞTİRMECİ – Bana haber vermek yok mu, aşk olsun! Biliyorsunuz yalnızım.

YAZAR (*hemen*) – Hiç hatırımıza gelmedi, tenezzül buyurur muydunuz?

ELEŞTİRMECİ – Ben mi? Şaka mı ediyorsunuz? Benim bütün hayat kesitlerini bilmem gerekir, çünkü ben de biraz sanatçıyım, değil mi ya?

YAZAR – Şüphesiz! Fakat düşünemedik.

ELEŞTİRMECİ (*birden ciddi*) – Yeni keşifleriniz var mı?

YAZAR (*şaşırmış*) – Nasıl yeni keşifler?

ELEŞTİRMECİ – Bu eve ilk gelişinizde hani biliyorsunuz ya, bana gözdağı vermiştiniz. Var mı diyorum yeni bir suçum?

YAZAR (*şakaya boğmak ister*) – O işte öyle bir işgüzarlıktı, toyluğuma bağışlayın, sizi tanıdıktan sonra..

ELEŞTİRMECİ (*sözünü keser*) – Neyse, neyse! Bu defa yanınızda çanta olmadığına göre... Eh, o gece sizdeydi, bu gece bizde! Ne içersiniz?

YAZAR – Biz içtik, Üstadım!

ELEŞTİRMECİ – Olmaz. Buyurun şu masaya, bakın var bazı şeyler, ne istersiniz kendiniz alın!

BACANAK – Ben vereyim, Enişte!

YAZAR – Ben alırım.

BACANAK – Alalım!

ELEŞTİRMECİ – Geleceğinizi bilmiş gibi

ben de hazırlanmıştım biraz. Hem akşamları bu da olmasa.. Buz ister misiniz?

YAZAR – Hayır!

BACANAK – Teşekkür ederim. (*Tıkırtılar*)

ELEŞTİRMECİ – Haydi bakalım, siftah! (*Kadehler tokuşturulur, içerler*) Neye geldiğinizi biliyorum, meraktasınız!

YAZAR – Şöyle böyle beş ay oldu.

ELEŞTİRMECİ – Vaktin var mı diye sorsanız a! Ama şöyle bir karıştırdım, yani okudum romanlarınızı!

YAZAR (*heyecanla*) – Nasıl buldunuz?

ELEŞTİRMECİ – Söylerim, söylerim! (*kısa bir sessizlik*) Siz gerçekçiydiniz, değil mi?

YAZAR (*hemen*) – Evet!

ELEŞTİRMECİ – Ben de gerçekçiyim! Ben kutu metoduyla çalışırım.

YAZAR – Kutu metodu, yani?

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Tam karşıda ne görüyorsunuz?

YAZAR – Siyah kadife perde!

ELEŞTİRMECİ – Siz! Lütfen açar mısınız perdeyi!

BACANAK (*hemen kalkar*) – Hayhay! (*Ayak sesleri, raylarda hızla çekilen bir perde tıkırtısı. Şaşırmış*) Ne çok göz!

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Evet, döşemeden tavana kadar sıra sıra gözler, yani küçük büyük, kapalı kutular.

YAZAR – Hepsi başka renkte.

BACANAK – Siyah, beyaz, mor, sarı.. her renk var.

ELEŞTİRMECİ (*güler*) – Çingene pembesine varıncaya kadar. Neden? Metot!

YAZAR – Ne metodu?

ELEŞTİRMECİ (*ciddi*) – Efendim, ben topladığım muazzam malzemeyi önce.. yukardan aşağı on sıra büyük kutular var ya.. onlarda istif eder, sonra yandaki dört sıra küçük kutulara sığdırabilmek için geniş ölçüde kırpar, kısaltırım. Büyük kutular sır kutularıdır.

YAZAR – Pandora'nın kutusu gibi!

ELEŞTİRMECİ (*küçümser*) – Pandora bir kadındı, zayıf iradeli. Tecessüse yenildi. Sanatta tecessüs olmaz!

YAZAR – Yanılmıyasınız, Üstadım?

ELEŞTİRMECİ – Ne gibi?

YAZAR – Sanat baştan sona tecessüstür. Ben o genç şairin ölüm sebebini merak etmeseydim romanımı yazamazdım.

ELEŞTİRMECİ (*sinirlenmiş*) – Fakat ben eleştirmeden bahsediyorum, Dostum! Dinliyorsunuz, değil mi?

BACANAK (*hemen*) – Evet, Beyefendi!

ELEŞTİRMECİ – Eleştiri serin kanlıdır. Oralı olmayacak, bilmezden gelecektir. Bakın karşıdaki masaya. Ne var üstünde?

BACANAK – T cetveli, gönye, pergel..

ELEŞTİRMECİ – Başka?

BACANAK – Bir büyük tavla zarı, büyülteç, cımbız!

ELEŞTİRMECİ (*sinirli*) – Kenarda canım?

YAZAR – Hassas terazi!

ELEŞTİRMECİ – Teraziden şaşmayacaksınız, heyecan sanatçının olsun! Eleştirmeci taş gibi katı, buz gibi soğuk olduğu ölçüde işinin ehlidir.. İçmiyor musunuz?

YAZAR (*dalgın*) – İçelim!

BACANAK (*heyecanlı*) – İçelim! (*İçerler*) Efendim ben.. Panaroma mı ne dediniz, onun kutusunu bilmem ama, şu sizin renk renk kutularınıza bayıldım doğrusu!

ELEŞTİRMECİ (*böbürlenir*) – Kendim için yaptırdım, en modern kutular bunlar.

BACANAK – Sıra sıra, ne kadar da düzgün ve derli toplu.

ELEŞTİRMECİ – Azizim, gerçekçilik diyorsunuz, nedir gerçekçilik?

YAZAR – Görmek!

ELEŞTİRMECİ – Ama nasıl görmek? Büyülteç altında görmek! Görmek için dünyayı dolaşacaksınız, gözünüz o zaman açılır. Hint, Afrika, Çin.. Ben üç kıtada elli şehir gördüm. Amerika, gökdelenler, kutu gibi binalar.. yirmi kat, otuz kat, elli kat.. Siz nereleri gördünüz?

YAZAR (*içini çeker*) – Bu şehrin bazı sokaklarını!

ELEŞTİRMECİ – Şu gördüğünüz kutuları bin kere, elli bin kere büyültün, işte Batı!

YAZAR (*içini çeker*) – Hayatta tek isteğim, bir kenar mahallede böyle raf raf, kutu kutu bir bakkal dükkânıydı. Asıl gerçeği ben bu gece öğrendim, Üstadım!

ELEŞTİRMECİ – Hangi gerçeği?

YAZAR (*acılı, güler*) – Her şey ancak modern kutularda değerlenir.

ELEŞTİRMECİ – Hiç şüpheniz olmasın! Sanatçıya biçim veren, sarkık şişkin karınlara korselerin zariflik ve güzelliğini bağışlayan, bizim kutularımızdır, eleştirmecilerin kutuları! (*susar*) Nasıl buldunuz metodumu?

BACANAK (*birden hatırlar*) – Eniştem de boş kutu toplamaya meraklıdır, Beyefendi!

ELEŞTİRMECİ (*küçümser*) – Gittim, gördüm, vardı, evet, bir sürü.. Not ettim, hatırlıyorum: Çay, bisküvit, tuz..

BACANAK (*hemen ekler*) – Peynir, ilâç, toz sabun.. kutuları.

YAZAR (*üzgün*) – Hiç onlarla bunlar bir mi? Evet evet, bir bakkal dükkânım olsaydı!

ELEŞTİRMECİ – Eleştirmede kutu birimdir, prensiptir, ilkedir. Önce kutu olacak. Gündelik hayatın zavallı mukavva ve adi teneke kutuları yanında eleştirmecinin çelik kutuları, eseri ölümsüze kadar korur. Değişen devirlerin yangınları bile..

BACANAK (*sözünü keser*) – Eniştem mukavva kutuları biriktirip soba falan yakıyor.

ELEŞTİRMECİ (*küçümser, güler*) – Gündelik hayatın adi mukavva kutuları! Maddenin kadın saçından, teneke saçından yapılmış obur sobalarında yanar, kül olur. Eleştirmecinin çelik kasalarında sanatçının eseri, sonsuzluğun yüksek yorum fırınlarına bile dayanır. Ne dersiniz?

YAZAR (*üzgün*) – Haklısınız! Bütün mesele yanmamak için böyle bir kutuya girmekte. Ölümsüzlük kâğıtta değil, madende şüphesiz.

ELEŞTİRMECİ – Sanat eleştirme örsünde sertleşir, polatlaşır, arınır. Eleştirme cevheri demir gibi, bakır gibi, altın gibi..

BACANAK (*sözünü keser*) Eniştem teneke kutulara bile razı.

ELEŞTİRMECİ (*kızar*) – Kesmeyin sözümü! Mesele bu sağlamlıkta eşit kutular yapıp üzerlerine zarif etiketler yapıştırmaktadır. İş konan şeyde değil, kutularda! Kutu alınır, rafa konur. Önemli olan hiza, istif.. On kişiyi aynı kutuya koyabilirsiniz, boyları kiloları birse eğer! Anlatabiliyor muyum?

YAZAR (*dalgın*) – Yavaş yavaş anlıyorum, Meğer ben de evde kutu toplarken bir metottan yola çıkmışım da farkında değilmişim.. Ama benim kutular bir işe yaramadı.

BACANAK – Soba tutuşturuyorsun, Enişte!

YAZAR (*üzgün*) – Öyle!

(*Kısa bir sessizlik*)

ELEŞTİRMECİ – Sağınızda bir kapı var, balkon kapısı, gidin bakın lütfen!

BACANAK (*kalkar*)

ELEŞTİRMECİ – Siz de bakın, siz de!

YAZAR (*yavaş yavaş kalkar*) – Bakayım!

ELEŞTİRMECİ – İlerde ne görüyorsunuz?

BACANAK – Bir mezarlık.

YAZAR – Mezarlık!

ELEŞTİRMECİ – Mezarlığa bakan bir apartmanda oturmamın bir sebebi var elbet.

BACANAK – Vardır.

YAZAR – Nedir?

ELEŞTİRMECİ – Ben her şeye ölümün gözüyle bakarım. Her şey boş!

YAZAR (*birden dirilmiş*) – Hiç de öyleye benzemiyor, Üstadım! Maşallah apartmanınız pek mükemmel. Kalorifer, asansör, konfor..

ELEŞTİRMECİ – Değer vermeyin dünya malına! Sanat, sanat! Sanatın çelik kutu ve kasalarda istif edilmesi gerek, apartmanlarda, evlerde değil.

BACANAK – Güle güle oturun, Beyefendi! Çok güzel!

YAZAR – Geçen gelişimde telâşımdan gözüm bir şeyler görmemişti. Geniş, ferah.

ELEŞTİRMECİ – Sıkıntı ve darlık, ancak geniş ferah yerlerde anlaşılır.

YAZAR (*dalgın*) – Ne mutlu size! Çoluk çocuk da yok!

ELEŞTİRMECİ – Hiç tavsiye etmem, siz sanatçısınız!

YAZAR – Beş roman yazdım.

ELEŞTİRMECİ – Bir tane olsun, tam olsun!

YAZAR – Cilt cilt eserleri unutuyorsunuz!

ELEŞTİRMECİ – Eskidenmiş. Mezarlar küçülüyor. Gün gelecek, yer darlığından ölülerin külleri yüksük gibi kutularda toplanacak.

YAZAR (*dalgın*) Kül! Mukavva külleri, çöp tenekesinin altına serpildi mi işe yarıyor, tenekenin ömrü biraz daha uzuyor!

BACANAK – Beyefendi, gazetede okudum. Ölü küllerini bazı memleketlerde denize, rüzgâra serpiyorlarmış.

ELEŞTİRMECİ – Anlayın işte, ölüler savrulup gidiyor. (Kısa bir sessizlik) İçmiyor musunuz?

A S L İ

Ödamı tanyerine çevirir türkün
Genç bir ağaç gibi beklemesini bilir,
Kotarır usanmaz ilk yalımını günün
Ağırlığını ezen çözülen karanlıkta.

Uğurlanan konuksun yaşanan günsün
İşte inatla direnensin bu yüzden
Gölgesi sınırları duvarları kovansın
Bağıran ağızsın sen ağlayan narsın.

Sorma bana korkuları sarartan ölümleri
Kadınlar ve sevgiler için savaşımız
Ey toprağı sürenler ey demiri dövenler!

Kaynak sesini duymak tohumla yarışmaktır
Çünkü yüzün güzel çünkü sözlerin gerçek
Aslı'sı sen aydınlığı muştusu çağımızın.

Özdemir İNCE

YAZAR – Yeter, Üstadım!

BACANAK – İçtik, Beyefendi!

ELEŞTİRMECİ (*sözü bağlar*) – İşte böyle! Sizin için neler düşündüğümü anladınız sanırım. Dost acı söyler. (*sert*) Siz romancı olamazsınız!

YAZAR (*yavaş bir sesle*) – Beş roman yazdım.

ELEŞTİRMECİ – O çiziktirmelere roman diyorsanız sözüm yok. Fakat, dedim ya, görmeyen, yaşamayan yazamaz.

YAZAR – Doğru! (*Dalgınlığından sıyrılır*) Sanatçıları kutularda istif ettiğinizi söylüyorsunuz. Af buyurun, ben hangi kutudayım, hiç değilse uzaktan görsem?

ELEŞTİRMECİ (*düşünür*) – Siz hangi kutudasınız? Mesele! Evet, bir sanatçı olamazsınız, ama edebiyat tarihi de büsbütün inkâr edemez sizi. Size de bir yer ayırmak zorunda.

YAZAR (*sevinmiş*) – Bu kadar emek verdim. Yememdem içmemden kestim, paramla kitap bastırdım.

ELEŞTİRMECİ – Hayatınız, yazdıklarınız bakımından benzeriniz varsa, siz de onun bulunduğu kutudasınızdır.

YAZAR (*merakla*) – Var mı benzerim?

ELEŞTİRMECİ (*üzgün*) – Ne yazık ki yok! Sizi hiç kimseye benzetemedim. Size bir yer bulmak çok zor!

YAZAR – Çok cepheli miyim?

ELEŞTİRMECİ – Keşke olsanız, o zaman kolaydı, ama değilsiniz. Kutulardan hiç birine uymuyorsunuz.

YAZAR – Ne güzel!

ELEŞTİRMECİ – Güzel mi? Fena, çok fena! Durun defterime bakayım! (*Bir masa gözü çekilir, çevrilen yapraklar*) Evet.. sağdan dördüncü dizi, alttan beşinci kutuya biraz biraz uyabilirsiniz! Bakın, şu karşıdaki kutuya!

BACANAK (*hemen kalkar, uzakta*) – Sağdan dördüncü dizi.. şu! Alttan beşinci kutu.. üç, dört, beş.. ! Buradasın, Enişte!

YAZAR – Kutuların en küçüğü! (*Sevinmiş*) Olsun, demek ben oradayım!

ELEŞTİRMECİ (*önler*) – Yo, yoo, pek oradasınız diyemem. Yani olabilirdiniz. Sizi asıl ilerde değerlendirecekler, erken daha! Biz işin hazırlık dönemindeyiz. Bilimsel eleştiri bizde yeni başlıyor.

YAZAR (*üzgün*) – Erken daha.. Ben ki bu işin delisiyim, beş roman..

BACANAK – Senin gibisi yokmuş, Enişte!

ELEŞTİRMECİ – Yok! Bir bakıma iyi bu! Kişilik! İçmez misiniz?

YAZAR – İçelim! (*İçer*)

ELEŞTİRMECİ (*kendi kendine*) – Sustine et abstine!

YAZAR (*dalgın*) – Acı çek, fakat gösterme!

ELEŞTİRMECİ (*şaşırmış*) – Latince de mi biliyorsunuz?

YAZAR – Bir iki özdeyiş.. tesadüf! (*Kısa bir sessizlik. Birden ses tonu değişmiş*) Fakat şarlatanlık bu!

ELEŞTİRMECİ (*sert*) – Rica ederim!

BACANAK (*telâşla*) – Kızmayın Beyefendi, sakin olun!

ELEŞTİRMECİ (*sakin*) – Hem bir yerde hepimiz şarlatanız. Beni o genç şairin katili olmakla suçlarken, siz şarlatan değil miydiniz?

YAZAR – Öç almanız çok korkunç. Eserlerimi baştan sona okusaydınız canım yanmazdı.

ELEŞTİRMECİ – Usta eleştirmeci, bir kitabı şöyle bir karıştırdı mı bütünü üzerinde yetkiyle konaşabilecek olgunluğu kazanmış adamdır. Yılların emeği geceli gündüzlü yatırımlar bana bu olgunluğu verdi sanırım. Ben bir satırda bütün bir kitabı duyar, yaşarım.

YAZAR (*dalgın*) – Duymak, yaşamak.. kutular!

ELEŞTİRMECİ – Bazı kutuları hiç açmamak gerek.

YAZAR – Hiç sormamak.. Biz buraya gelmeyecektik.

TÜRK DİLİ 36

ELEŞTİRMECİ – İnsan, korktuğu şeyleri bilmeyince rahattır.. Ne o, birdenbire kalktınız?

YAZAR – Gidelim biz, gidelim!

(*Sesler kesilir*)

7.

(*Yazar'ın evinde. Merdivende ayak sesleri*)

YAZAR – Kaplumbağa, kabuğundan bir daha dışarı çıkma! Kendi iplerin, kendi kutuların yeter sana, kaplumbağa!

BACANAK – Üzülme, Enişte!

YAZAR – Senin yerin burası, neyine gerek kovuğundan çıkmak? Aldın boyunun ölçüsünü! Yaa, şekerim, senin yerin burası! Çök, bacanak! Kuru tabureler gibi var mı? (*Tahtada tabure tıkırtıları*)

BACANAK – Kahve içer misin, Enişte?

YAZAR – İçmem (*kendi kendine*) Neyine gerek senin çelik, beton kutular? Dizersin üst üste mukavva kutuları, işte senin Eyfel kulen! Ne dedi?

BACANAK – Çok şey dedi, Enişte!

YAZAR – Yok senin gibi sanatçı, dedi. Dünyayı göreceksin: Hint, Afrika, Çin! Bak şu koni biçimindeki toz sabun kutuma! Klimançaro tepelerindeyim!

BACANAK – Üzme kendini, Enişte!

YAZAR – Herkesin kutusu kendine göre! Kaç kutu var şu çıkmada, Bacanak?

BACANAK – Kibrit kutularını da sayarsak var yirmi kadar.

YAZAR – N'apalım, bizim kutular da bunlar. Ne çare, içlerindeki şeyler ölümlü çıktı, hiç biri zamana dayanamadı. Yedik, tükettik, kullandık hepsini. Bu kutular ölümlü kutular!

BACANAK – Yakacaksınız tabiî!

YAZAR – Yakacağız, çıra yerine! Bu kutularla ancak kutu kutu oyunu oynanır. Bu oyunda hep zaman kazanır, zaman.. Adam haklı!

BACANAK – Neresi haklı? Senden öç aldı, hakkını yedi senin!

YAZAR – Haklı! Metotlu çalışıyor, kutu metodu!.. Kutular.. Ben değerlendirmesini bilemedim, içine düştüğüm kutuları.. Değersizliğimi öğrenmek, bana çok acı geldi.. Gitmeyecektik!

BACANAK – Aldırma be Enişte!

YAZAR – Adam haklı! Hangi kutuya koyabilir ki beni? Pencere kenarında kurumuş bir sinek!.. Değer mi, sen söyle!

BACANAK – Değmez, Enişte!

YAZAR – Değmez ya! Kutularda sinek! Zalim çocuklar vardır, yakalar, kanadını koparır, kibrit kutusuna hapsederler zavallı sineği! Kutuyu kulaklarına götürüp içindeki acıklı vızıltıyı dinlemeye bayılırlar. Biçare hayvan, ne azap çeker, kim bilir? O sinek ben'im! Şu kutuların hepsinde ben varım, kanatları kopuk.. Hayat beni bu mukavva kutulara, kavanozlara hapsetti. İş yok bende!

BACANAK – Ümidini kesme, er geç başarırsın!

YAZAR – Geçmiş ola! Acıklı vızıltımı ancak sizler duyabiliyor sunuz!

BACANAK – Yeni kitabını ben bastırayım Enişte!

YAZAR – Sağol: Bu bahsi kapatmalı artık. Benim romanım, gündelik hayatım! Ben kaplan avına Hindistan'da değil, kendi ormanımda çıkmalıyım. Yazmak benim neyime? Bugün neden bomboş şu çamaşır ipleri? Dört bir yanım sarkan çamaşırlarla

dolu olmalı! Karyolamın altında kirli çamaşırlar vardı, al da as onları iplere, Bacanak!

BACANAK – Peki, Enişte! (*Kalkar. Kapı açılır, kapanır. Döner gelir, asar*) Astım, Enişte!

YAZAR – Benim ormanım, bu sofa! Boynum koca ağaçlardan sarkan gür sarmaşıklara takılı, boğulur gibi yürümeliyim ben.. Benim halim kiminkine benziyor, biliyor musun? Sen Abşalom'u bilir misin? Dur biraz! (*Kalkar. Kapı açılır, kapanır. Döner gelir*) Abşalom kim, biliyor musun?

BACANAK – Bilmem, Enişte!

ELEŞTİRMECİ – Dinle o halde! Tut şu kitabı, açtığım sayfayı kapama! Önce şu asılı fanilanın kollarını, sağlı sollu boynuma dolayayım! Evet, şimdi ver kitabı, dinle (*Bir âyinde gibi üzgün, ağır okur*) "Ve Abşalom, Davud'un kullarına rasgeldi. Ve Abşalom bir katıra binmişti. Ve katır büyük bir meşe ağacının sık dalları altına girdi. Ve Abşalom, başından meşe ağacına tutuldu. Ve gökle yer arasında asılı kaldı. Ve altındaki katır geçip gitti.." (*Hızla kapatılan bir kitap*)

BACANAK (*üzgün*) – Güldürme, beni Enişte!

YAZAR – Gülmek sağlık belirtisidir. Gül ya, gül! Benim halim bu işte! Altımdan katır gitti, başım dallara takılı, boşlukta asılı kaldım. Bu ormandan artık kimse geçmez, kimse.. Boşlukta ölümümü bekleyeceğim. Kutular.. kutularda sinek gibi..

(S o n)

Prof. Dr. Reşat İzbırak

COĞRAFYA TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Almanca, Fransızca, İngilizce karşılıklar,
eski ve yeni terimler

Büyük boy 464 sayfa, Fiyatı 60 lira

İsteme yeri:

Prof. Dr. Reşat İzbırak,
Dil ve Tarih–Coğrafya Fakültesi–Ankara

TDK'nun Yeni Yayınlarından:

DİLBİLGİSİ

Tahir Nejat Gencan

Fiyatı: 20 lira

"SESSİZLİK"

(Öykü)

ADNAN BİNYAZAR

"Kuyruk"ta beklememiştim hiç. Nerde "kuyruk" gördümse kaçmışımdır. Beklemeden görmeyi istemişimdir hep. Bekleyiş'te bulma'yı düşünmemişimdir. Bekleyenin bulacağına inanmadım hiç. "Beklemek bir avuntudur." derdim çevremdekilere. Neyi bekledikten sonra bulduk? Bulduktan sonra beklemediğimiz oldu mu hiç? Hep bekledik, bekledik... Beklediğimizi bulduğumuzu sandık kimi kez. Bir din adamının boş saplantısı gibiydi bekleyiş öykümüz. Ama yazgımızda beklemekten kaçılabileceğine değgin yorum yok tu. Bekleyecektik öyleyse. Bekliyorlardı onlar da, uzun bir "kuyruk" yapmış da.

Uzun bir "kuyruk"tu. Bir sinemanın önünden çıkmaz sanılan bir sokağa dek uzuyordu.

"Neyi bekliyorsunuz?" Diye soruyorum yüzü boyadan taşlaşmış bir bayana. Konuşurken yüzüne bakamıyorum. Taşsı bir katılık var göz altlarında özellikle.

"Sessizlik'i" diyor, gözlerini çeviriyor binlerce 'Vog' çorabının sergilendiği vitrine, "Tanrı'nın sessizliğini..."

Koca bir "kuyruk"ta sessiz bekliyorlardı. Tanrı'nın sesini duymak içindi sessizliklerinin nedeni. Ses için sessizdiler, ses duymak için. Var mıydı sonsuz sessizlik şu boşlukta? "Tanrı'yı hiç sesli görmedik ki hiç..." diyorlardı içlerinden, "Tanrı bize seslenmedi ki hiç!" Sessiz bir varlıktı tapındığımız. Kendi yokluğumuza tapındığımız gibi, ellerimiz göklerde Tanrı'nın sessizliğine sesleniyorduk, sonsuzca var olacak sessizliğine..

Vitrinlerde sessiz mankenler duruyor. Kaşlar, bitim yerlerinde hep incelir. Mankenlerin yazgısı da budur. Gözleri yeşildir. Alçı bacaklarında kadın rengi, iç gıcıklayıcı çoraplar bulunur. Tül giysiler giyerlerdi mankenler. Çoraplar kısık yerlerine değin gergince çekilirdi. Mankenlerin alçı bacaklarında sessiz bir yumuşaklık ararduk her vitrine doyasıya baktığımızda. Yeşil gözlü mankenlerin seslenmelerini beklerdik hep. Yüzlerindeki taşsı sertliklerde gülüşler aramışızdır. Gıdıklarının altı etlenmiş kırklık kadınlar, tül giysili mankenlerin seslerini beklerlerdi yaşam boyu. Mankenlerin ayaklarındaki uzun topuklu ince ayakkabıların sessizliğini düşünürdük.

Sinemanın önünde bir boşalma oldu. "Sessizlik dağılıyor" dedik gözlerimizi ayırırcasına. Bir genç kadın "sessizlik"ten çıkıyordu. Gergin yüzü sessizdi. Terlerin yarıp geçtiği pudralı yüzünde oyulmuş sessizlikler vardı. Gerginlik dişlerini kirletmişti. Kadının sessiz dişleri, kızartılmış bir koyun kellesi gibi sırıtıyordu. Yüzünde pişmiş bir öfke vardı. Dünya, dişlerinde sırıtkan bir arsızlıktı sanki. Dünya sessizdi. Kocamanlar sessizdi. Büyük Tanrı sessizdi "Sessizlik"ten çıkan kadının gözlerinde, kadın rengine bürünmüş "Vog" çoraplı mankenlerde. Küçücük bir tekerlek ne büyük bir sesle dönerdi! Dünya niçin sessiz dönüyordu, niçin dünyanın sesini duyamıyorduk? Kocamandı da ondan!

"Sessizlik"i duymak için sinemanın en ön sıralarına oturdum. Sanıyordum ki, sessizlik'e ulaşılabilir. Çocukluğumun gökleri gibi boştu sessizlik. Boş bulutların dağlara yaslanışına kaçıncı inancımdı kimbilir?.. Kaç kez, elime kalın çoban değneğimi alarak sürü sürü bulutlara koşmuşumdur. Küçük tepelerden sonra mor salkımlı dağlar başlardı şimdi adını unuttuğum ülkemde. Bulutlar, mor salkımlı dağlarda daha da kararır, daha da uzaklaşırdı. O zaman yaklaştıkça seslerin kaçacaklarını bilemezdim. Seslerin bite bite sessizleşeceğini, bulutların bite bite boşluklaşacaklarını... Koyun kokularının sindiği çoban değneğime yorgunluğumu yaslayarak bulutlardan uzaklaşırdım. Bulutlar toprak damımıza iyice çökerlerdi. Bulutların ağırlığı yorgunlaşırdı üstümde.

Sinemanın en ön sıralarında da "Sessizlik"e uzaktım. Sessizlik dışı bir susku bocalıyordu içimde. Bir susuş sabrı dişi tutkularda parçalanıyordu. İnsanlar insan'la bağlanmışlardı yaşama. Tanrı olayların dışında sessiz mankenlere dönmüştü. Yüzünden gülüşlerin dökülmesini beklediğimiz mankenlere kırklık kadınlar gibi bakıyorduk. Mankenlerin külot dantelâlarıyle tüllenmiş kadın bacaklarını okşuyorduk. Yoksunluklar, tutkular "Sessizlik"te çarpışıyorlardı sessizce. Tanrı gülüyordu yarattığı sessizliğe sanki. Ama yine insanlar sessizlik'i Tanrı'da arıyorlardı. Tanrı'nın gülüşü, manken gülüşü gibi donuklaşıyor, sessizleşiyordu. Vitrinlerden içeriye açılan küçük kapılardan mizampli'li saçlar görüyorduk. Gıdıkları sarkık kırklık kadınlar, çenelerini buruşturarak bakıyorlardı kapılardan görünen mizampli'li genç saçlara. Süslü kafalarda, donuk manken anlatımları görüyorduk.

"Sessizlik"ten çıkmıştık. Sessiz ve donuktuk. Dokunsalar boşalacaktık. Açık yerlere koşuyorduk. Bulutları tutmak istercesine boşluklara koşuyorduk. Göğün her noktasını bulutlar kaplamış. Dağınık, açık bulutlar, apartman bacalarına asılmış eski günlerin temiz çamaşırlarını andırıyorlar. "Bu bulutlar, elimizi uzatsak tutaca-

ğımız cinsten değil." diyorum içimden. "Tutacağımız bulutlar, masmavi bir gökte, yakın doruklarda olurdu, pamuk hafifliğinde sallanırlardı." diyorum. Bulutlarda doygun serinlikler arıyordum. Sessizlik'i duymamıza bulutlar da yetmiyordu. Bulutlar, çocukluğumuzun tutulurluğu düşünülen bulutlarından değildi artık. Villon'a, "Ama nerde bıldır yağan karlar?" dedirten ürpertiyi duyuyorduk içimizde.

Bir de bakıyorduk ki, tabanlarımızı koskoca bir sessizlikle yalayan duru bir denize gelmişiz.

"Denize sırtlardan baksaydık daha iyi olurdu." diyordu uzun boylu arkadaşım.

"Deniz böyle gecelerde, yakından duyulursa daha güzel oluyor." diyorum.

Dalıyoruz. İçimizde sessizliği aramak isteği var. Deniz, kocaman bir ay'ın avucuna sığınmış gibi sessiz. Midyelerin, istiridyelerin tuzlu sevişmelerini ışıtıyor ay. Midyeler sessizdiler. Kıyıda balıkçılar, tazelikten yaylanmış balıkları dilimliyorlar. Balıkların sesiz acılarını duyuyorduk. Gözsüz, kulaksız sinir parçacıklarının sessiz acısını duyamayacaktık hiç. Canı çekilen bir beden'in sessiz acısını duyamayacaktık hiç.

"Denizi böyle sessiz gecelerde severim." diyor uzun boylu arkadaşım. Atillâ İlhan'ın "Sisler Bulvarı"ndan dizeler mırıldanıyor. Deniz gecelerde, mavice uzanıyor. Şiirsel bir maviliğin durgunluğunu görüyorum arkadaşımın gözlerinde. Kayıkların bulunduğu köşeye takılıyor gözlerimiz. Adam otuzunda var. İri kıyım sayılır. Yanında ufak tefek, sıçan irisi bir kız. Adama iyice sokuluyor. Gözlerinin sessiz yakarışını duyuyoruz kızın.

"Ne güzel bakıyor, değilmi?" diye soruyorum arkadaşıma. Kızın gözlerinden ay'dan kopan bir ışık geçiveriyor. Adam ellerini kızın omuzuna koyuyor. Parmaklarının, kızın ak kollarında bükülüşünü görüyoruz. İri, kıllı, sert elin sıktığı yerden yüreğe akan kan'ın sessiz ılıklığını düşünüyoruz. Sırtımızdan bir ürperme geçiyor. Arkadaşımın sarardığını görüyorum.

"Haydi gidelim" diyorum.

"Haydi..." diyor, oradan uzaklaşıyoruz.

Ürpertilerin yaşandığı şu anda dünyadan kopan insanları düşünüyorum. Bir yıldız kayıyor. Denizin varılabilecek en uzak bir yerlerinden denize akıyor. Işığın sessizliğine dalıyoruz. Ay gittikten sonra yıldızlarda arıyoruz sessizliği. Uzun gecelerde, kurbağaların bile vıraklamadığı günlerin sessizliğini arıyoruz gökyüzünde. Arkadaşım,

"Ne kadar sessiz bir gece!" diyor yıldızlara bakarken.

"Geceler hep sessizdir." diye kestirip atıyorum birden. Sanki geceler Tanrı kesiliyor gözlerimde. Yıldızlar, Tanrıca bir suskunlukta kırpışmadan duruyorlar. San ki uzansak eteklerimize toplayacağız uzak yıldızları. Bulutlara

DÖNEL AMA TEZ

Salt seni usluyorum maviden beri
Türküler yakıyorum sayrı gözlerin için
Adına bir ateş yakıyorum Olimpos dağında
Mısırda bir yeni ehram yaratıyorum

Bir dönel evren bulduğumuz
Bir yoldur gittiğimiz her gün azala azala
Bir sevidir büyüttüğümüz toprak saksılarda

Bir iç denizdir şimdi kuruyan
Değişen mevsimlerin sürekli kurağında
Bir göçtür başlayan bundan öteye
Tez ama.

M. Nuri AYVALI

---

dokunabileceğimizi düşündürüyor yıldızlar! Oysa yıldızlar küme küme, sessizce uzaklaşıyorlar, bulutlardan da uzaklara kaçıyorlar, bizden bıkmış gibi, sessizliği bizden kaçırır gibi. Tanrı sessizliğini yıldızlarda görüyoruz bu kez. Vitrinlerdeki çıplak bacaklı mankenler gülüyorlar. Hep güleceklermiş gibi gülüyorlar. Acısı olmayan oyuncaklar gibiydi mankenler. Gıdığı sarkık kadınlar, mankenlerden tutkularını saklamak gereksinmesini duymuyorlardı. Ama Tanrı hiç seslenmeyecekti. İnsanlar seslensin diye bekleyeceklerdi hep. Tanrı duyulamayacak değin uzakta, korkunç bir sessizlikti. Yıldızlar gibi uzaktı. Bilinen değişmez gerçek Tanrısal suskunluktu. İçimize dönüyorduk. Geceden kopmuş bir sessizlik gibi donmuştuk.

"İyi geceler." diyorum uzun boylu arkadaşıma.

"İyi geceler."

Yataklarımıza gitmek için sessiz koridorlardan geçiyoruz. Tanrı içimizde bile konuşmuyor. İlk ana rahmine düştüğümüz günün sessizliğini yaşıyoruz. Geceyle birlikte ana rahminin bilinçsiz sessizliğinin uzak mutluluğuna uzatıyoruz gözlerimizi.

"İyi bir gece geçirdik." diye sesleniyor koridorun ta öte başından arkadaşım, "Böyle bir geceyi unutamayacağım!"

"İyi geceler!" diyorum bağırarak, sesimi duyurmak istercesine, "İyi geceler!"

Donuk bir gecenin Tanrısal sessizliği gibi yatağa giriyordum.

Olaylar · Gerçekler

KİTAPLAR:

ALBERT CAMUS VE BAŞKALDIRMA EDEBİYATI

Southampton Üniversitesi Fransız Edebiyatı Bölümü'nde öğretim üyesi olan John Cruickshank, Albert Camus'nun fikirleri ve kitapları üzerine büyük ve derin bir inceleme yayımlamıştır. *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı* adını taşıyan bu kitap son yıl içinde dilimize de çevrilerek yayımlandı [1]. Yazar'ın, kitabına, daha Camus ölmeden başladığı giriş bölümünden ve bundan da önce kitaba alınmış olan Albert Camus'ye Övgü (1960) den anlaşılıyor. Bu övgü, ölümünden sonra yapılan bir konuşmadır.

"Camus, içinde doğmuş olduğu çağı anlamak için harcanmış bir çabanın sonucu olarak tanımlıyor eserlerini". Gerçekten de "Onun gördüğü, bizim de gördüğümüz ve onun çarçabuk ele alarak çözmeye çalıştığı temel olay buydu. Çağımızdaki insan ıstırabı sorunu". Birbiriyle ilintili bulunan "*saçma*" (absurde) ve "*başkaldırma*" (revolte) eserlerinin temelinde yer alan iki ana düşünsel kavramdır. Saçma üzerindeki ilk düşüncelerini duygusal bir deney olarak işler. 1937 yılında yayımlanan *Tersi ve Yüzü* (L'Envers et l'endroit) adlı kitapta bu temel düşünce bulunur. Çağdaş nihilizmin temeli olan olumsuz terime, saçma terimine *Sisyphe Efsanesi* (Le Mythe de Sisyphe)nde rastlarız. Kişisel deneylere bağlı olarak alınmıştır burada da. Ölümü, saçmanın en büyük tanıtı olarak alır, onun korkunç saçmalığı üzerinde durur. Ancak, Fransa'nın işgali, onu, nihilist ahlâk umursamazlığından öteye geçmesine yardım eder. Böylece, nihilizmden, nihilizme karşı ayaklanmaya geçer. "Saçmadan sözetmek, bazı durumlara karşı, 'hayır' demek anlamıyle, başkaldırmak demektir". Saçma kavramı *Sisyphe Esnafesi*'nde ortaya konulmuştu, başkaldırma kavramı da *Başkaldıran İnsan* (L' Homme révolte) adlı eserinde ortaya konur. Camus'ye göre, "Başkaldırma bir şey yaratmadığından ötürü açık bir şekilde olumsuz olduğu halde, insanda her zaman savunulması gereken öğeleri ortaya çıkardığından ötürü de derin bir şekilde olumludur".

Övgü bir yana bırakılırsa, kitap, üç bölüme ayrılmıştır. Başa bir de giriş bölümü (s. 22–44) konulmuştur. "Bir yaşam davranışı olarak başkaldırma" adını taşıyan Birinci Bölüm (s. 46–124) mutluluk anlayışı, saçmanın niteliği, başkaldırmanın doğuşu olarak üçe ayrılmıştır. "Başkaldırma ve politika" adını taşıyan İkinci Bölüm (s. 126–188) de başkaldırma kuramı, başkaldırma edimi olarak ikiye ayrılmış bulunuyor. "Başkaldırma ve edebiyat" başlıklı Üçüncü Bölüm ise (s. 190–289) roman sanatı I ve II, piyes, sonuç bölümlerine ayrılmıştır. Kitabın sonuna, ayrıca bibliyografya ve dizin eklenmiştir.

Giriş'de, Camus'nün eserlerini topluca gösteren, Camus'nün fikir ilgisi bulunan kişilere ve fikir akımlarına değinen John, "yayımlanmış olan yapıtları kendi çağdaşlarına yöneltilmiş acele bir çağrıdır" yargısına varmaktadır. John, "Camus'nün düşünce temelinde" insanı çarpan Akdeniz ikiliğinden sözeder. Camus'nün savaşının, biraz da aydınlık Akdeniz iklimi ile karanlık kuzey iklimi arasındaki zıtlıklardan doğduğunu belirtir. "Hayat isteği ve ölüm korkusu, duygusal yüceltme ile akıl kesinliği, lirizm ile softalık arasında bir orta yol

[1] John CRUICKSHANK, *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı*, De Yayınları, İstanbul 1965, 296 s., fiyatı 10 lira.

arama çabası, onun ilk Kuzey Afrika yaşantılarına karışmış bir Yunan davranışıdır. Bu deneyler Camus'ye, yüceltme ile umutsuzluğun birleştirilmesi sonucunda, başkaldırmanın temelini sağlamış, ama başlangıçta daha geçici bir onaylama ve stoik bir kopma davranışına götürmüştür". Camus, *Düğünler* (Les Noces) adlı kitabında da yine insan varlığının ve birey geçiciliğinin ilk çağdan beri gelen aynı şaşmaz sorunlarını tartışır. John, Camus'nün bu kitabında yer verdiği ateizm için şunları söyler: "Camus'nün açıkladığı ateizm hâlâ da basit ve katkısızdır, ana gücünü hayat sevgisinden ve ölüm korkusundan alır, ama içinde bir seçme öğesi vardır. Gerçekten, *Düğünler*'de Camus'nün sunduğu şey bir çeşit, coşkulu inançsızlık'dır." Mutluluk anlayışını Tersi ve Yüzü ile Düğünler'de ortaya koyduğuna inanan John, "Tersi ve Yüzü ile Düğünler'in çatısını kuran mutluluk aranışı, sonunda neşeyi fiziksel olanda aramakla ve insan durumunun fiziksel trajedisini gizlemek isteyen herhangi bir nesneye başkaldırmayı kabul etmekle amacına varmış olmaktadır. Düğünler Camus'nün yine sözcük oyunlarından oluşan kesin mutluluk formülü ile sona eriyor:.. sevgi ile başkaldırma arasındaki uyum nasıl kutsallaştırılabilir? Dünya ile! Tanrıların bırakıp gittiği bu büyük tapınakta bütün putlarımın ayakları balçıktan yapılmalıdır."

Düğünler'deki yeni puta-tapıcılığın izleri *Sisyphe Efsanesi*'nde daha açıkça görülür. Saçma terimine ilk kez bu kitapta rastlanır: "*Camus saçma sözcüğü ile genel olarak aklın uygunluk (correspondance) isteği ile aklın denediği dünyadaki uygunsuzluk arasındaki uyumsuzluğu ya da uygunluk yoksunluğunu anlatmak ister*". John, böylece, Camus'nün terimini en iyi şekilde açıklamış olur. Sonra da şunları ekler: "Saçma sözcüğü, Camus'nün kullandığı anlamda coşkusaldır. O bu sözcüğü Sartre'dan ayrı bir anlamda kullanır. Bence şurası çok önemlidir: Sartre bu sözcüğü çok az kullanır, çünkü Sartre Camus'den daha usta bir profesyonel filozoftur". Gerçekten de Sartre, 1945 yılında yayımladığı bir yazısında şunları söyler: "Camus'nün felsefesi bir saçma felsefesidir. Ona göre saçma, insan ile dünya, insanın akılsal istekleri ile dünyanın akılsızlığı arasındaki ilişkiden doğar. Bundan çıkardığı temalar klasik kötümserlik temalarıdır. Ben saçmayı Camus'nün bu sözcüğe bağladığı skandal ya da hayal kırıklığı olarak tanımıyorum. Benim saçma dediğim şey çok ayrı bir şeydir. Varlığın evrensel olanağıdır, ama varlığın temeli değildir; saçma varlığın görülen, ispatlanmayan ilk niteliğidir". John, "saçmanın düşünsel olarak tanınması mantıksal olarak intiharı gerektirir mi?" sorusunu soruyor. Ölüm, saçmanın yönlerinden biridir. İntihar ise isteyerek atılan bir adım ve ölümün önceden görülmesidir. Saçmanın insanda yarattığı başkaldırma ise kısmen ölüm olayına karşı da bir başkaldırmadır. Camus, hem felsefece, hem de fizikçe intiharı, insanın saçmaya karşı takınacağı davranış olarak kabul etmez.

Saçma felsefesi üzerinde duran John, bu konuda şunları söylüyor: "Çağdaş 'saçma felsefecileri' gerçekliğin yalnız bilinmediğini değil, aynı zamanda bilinemeyeceğini de savunurlar. Akıl ile olsun, sezgi ile ya da herhangi başka bir araçla olsun, bir anlaşmanın varlığını kabul etmezler. Camus için saçma kaçınılmaz bir nitelik alır, bu nitelik ondan önce gelen ve onun doğuşuna yardım eden akıl-karşıtçılığından derece bakımından ve belki de çeşit olarak da ayrıdır. Önceki düşünürler yeni bir bilgi aracı (sezgi) bulmak istedikleri için aklın eksiklikleri üzerinde çok dururlardı, ama Camus aklın güçsüzlüğünü savunur ve gerçek için başka bir yol göstermez". Camus, saçmanın, bireyle dünya arasında bir uyuşmazlık ilişkisi olduğunu belirtir. *Saçmanın kendisi "ayrı-bir-varlık" değildir*, kendisinden başka iki nesnenin, varlıkla birer beyninin, karşılaşmasıdır. John, Camus'nün sezgiye önem vermemesini yanlış bulur. Kitapta, saçmanın şu dört şekilden birinin ya da birkaçının bir araya gelmesinden doğan bir anlayış olduğu belirtilmektedir:

1. İnsanların, içinde yaşadıkları hayatın mekanikliği ve bu hayatın öldürücü monotonluğu bir gün bu insanlara varlıklarının değerini ve amacını sordurur. Bu soruş, saçmanın habercisidir.
2. Zamanın geçmekte olduğunun keskin bir şekilde duyuluşu, zamanın öldürücü bir öğe olarak duyulması.
3. İnsanların çeşitli derecelerde duydukları, yabancı bir dünyada tek başına bırakılmış olma duygusundan doğar.

4. Öteki insan varlıklarından temel ayrılığımızı keskin bir şekilde duyduğumuz zaman saçmayı yaşantımıza alabiliriz.

John'a göre, "Camus'nün saçma tanımlaması, insanın durumunu anlatan İlkçağ mitolojisinin kalıplarına uyan, su ile işkence yapılan ve çevresindeki ağaçlardan meyve koparamayan Tantalus'un, zincire vurulan ve akbabaların sonsuzluğa kadar yiyip duracakları Promete'nin, bir kayayı durmadan her seferinde gene aşağı yuvarlanacağı bir tepeye çıkaran Sisyphus'un durumlarına benzer. Bu temel biçimi ile saçma, insanın tanrılarla boy ölçüşmeye kalkması karşısında tanrıların kızmasını hatırlatır". Saçma düşüncesi, tanrıların insana verdiği bir cezadır da diyebiliriz. Camus'ye göre, saçmadan kaçınılamaz, saçmanın tutulması gerekir. Saçmanın savaşçı ve yadsıyan yönlerini de belirten Camus, bu yadsımaya, yadsıma davranışına "*başkaldırma*" diyor.

John'a göre, başkaldırma, önceden sanıldığı gibi, büsbütün olumsuz bir davranış değildir. Saçmaya karşı başkaldırma, bir insanın yeniden kendisini buluşudur. "Başkaldırma insana içinde önemli saydığı bir parçanın varlığını açıklar, o bu parça ile bir insan varlığı olarak kendi özünü tanır ve onun adına varlık saçmalığının karşısına dikilir". Böylece insanın birey olarak değeri çıkar ortaya. Bundan sonra da insanın evrensel niteliği çıkar. İnsanlar arasındaki dayanışma da başka bir değer olarak belirir.

Camus'ye göre, başkaldırma, bir yadsımadan çok bir meydan okuma sorunudur. Başlangıçta temel açıdan tanrıcıdır, ama zamanla tanrısız (ateist) olur. Bu aşamaya erişen bir çok başkaldırıcı olmuştur. "Yakın zamanlarda da, içinde bulunduğumuz yüzyılda, varlığın saçmalığı üzerinde yeniden duran gerçeküstücülük başkaldırmayı biraz daha ileri götürdü" der Cruickshank. Bunlar başkaldırmayı nihilizme kadar götürmüşlerdir. "Gerçeküstücüler yalnız dili ve akılsal düşünce tarzlarını yıkmak istemekle kalmadılar, bilinen çağrıları ile iyi bir gerçeküstücü eyleminin, elinde bir tabanca ile sokağa çıkmak ve sokaktan geçenlere gelişigüzel ateş etmek olduğunu söyleyecek kadar ileri gittiler". Camus, bu tutuma karşıdır. Onlardan, "bu deliler" diye sözeder. Sonraları marxizm ile çatışmaları anlayan Breton bile antimarxist oldu. Camus, gerçeküstücülüğü "olanaksız bir felsefe" olarak görür. "Devrim başkaldırmaya ihanettir, çünkü devrim *saçma insan* için olduğu kadar *başkaldıran insan* için de saltıkların varolamayacağı gerçeğini görmez". "Özgürlük adına yapılan devrim çarçabuk giyotin ve sürgünlerle sonuçlanır. Özgürlük isteği devrimi kışkırtabilir, ama belirli bir aşamada özgürlük, yararlılık adına sonsuzca askıda kalır ve terör çağı başlar." Başkaldırma, insan bilincinin bir anlatımıdır. John, başkaldırmayı tarih içinde inceleyen Camus'yü bir çok bakımlardan haklı görmez. Kitabın sonunda, Camus'nün edimli bir politikayı değil de özel bir görüşü savunduğunu belirtir.

John Cruickshank, kitabının üçüncü bölümünde Albert Camus'nün romanları (*Yabancı*, *Veba* ve *Düşüş*) ile oyunları (*Caligula*, *Yanlışlık*, *Sıkıyönetim*, *Doğrular*) üzerinde durur ve Camus'nün edebiyat alanındaki durumunu ortaya koyar.

Camus, sanatı, saçmadan bir kaçış olarak romantikleştirmek istemez. Sanatı, daha çok, saçma insanın karşılaştığı tanıtların kendine göre bilinçli ya da bilinçsiz olarak kabulü sayar. Camus'ye göre, sanat, saçmanın imgesel olarak onaylanmasıdır. Sanat yapıtı, aklın içinde bulunduğu dünyadan yeterli bir anlam çıkaramaması sonucunda elde edilir. Yabancı'da, yaşantının bağdaşımsızlığını göstermeğe çalışır. Saçmanın bir parçası olan süreksizliği belirtmek için çeşitli yollara başvurur. Sözcükler çok sınırlandırılmış ve somutlaştırılmıştır. John, "olaylar yalnız büyük bir tutumlulukla kullanılmaz, aynı zamanda, her türlü yorumdan, neden ve bağlantı sözcüklerinden de kaçınılır" diyor ve örnekler veriyor. Romanda kullanılan zaman kipinin (le passé composé) de üzerinde durarak olumlu görüşlerini belirtiyor "Yabancı yüksek bir teknik başarı sayılabilir, ancak bu roman aynı zamanda, roman sanatında bir sınırı, yenilenemeyecek bir noktayı da gösterir. Camus'nün ikinci romanı olan Veba'nın büsbütün ayrı usullerle buna yakın başka bir toprağı arayıp bulması rasgele değildir".

Veba, 1940 yıllarında Oran'ı sardığı düşünülen imgesel bir salgına –vebaya– karşı savaşın hikâyesini verir. Kitapta, ayrıca, Fransa'daki Alman işgaline bir takım dolaylı değinimlerde bulunulmuştur. Böylece, romana ikinci bir düzeyde sembolik bir anlam kazandırılmıştır. İki benzetili yorum birleştirilmiştir böylece. Fakat, John'a göre, "Veba alegorik bir roman değildir. Alegorik bir romanda –Örneğin *Pilgrims's Progress*'de– ikili yorum düzeyi bütün kitap boyunca sürüp gider. Ama Veba okunduğu zaman görülür ki romandaki sembolizm, sık olmakla beraber, kesintili bir sembolizmdir. Benim gördüğüm kadar, romanda yalnız sözcüklerin gösterdiği düzeyde alınması gereken yerler vardır". Camus, Oran'da bir salgın seçmekle gerçekçilik havası yaratmıştır. "Bu aynı zamanda, umutsuz metafiziğinin açık bir tablosudur. Veba ona saçmanın kapalı dünyasını (Oran'ın dış dünya ile ilintisi kesilmiştir) ve başkaldırma zorunluluğunu (Dr. Rieux ve başkaları veba ile savaşmaya ve vebanın öldürücü etkilerini azaltmaya çalışırlar) getirmiştir". John, Veba'yı sembolik bir roman bulduğunu söyler. "Veba'da gördüğümüz sembolist roman biçimi Camus'nün hem sanat yorumu ile bağdaşır, hem de onun tarihe karşı olan davranışı bu roman biçimini gerektirir". Nesnel anlatım, kronik metot da sembolik roman için önemlidir, ki Camus bunları kullanır.

Düşüş, Jean-Baptiste Clamence'in hayat hikâyesidir. Hikâye alaylı ve siniktir, kaypak ve bencildir. Kararsızlık ve düşüş, Düşüş'deki tek gerçekliğin iki yanıdır.

Camus'nün dört oyununu teker teker eleştiren John Cruickshank, Caligula ile Doğrular üzerinde önemle durur. Zaten Sıkıyönetim ile Yanlışlık pek tutunamamıştı oynandığı zaman da. John, bunların başarısızlık nedenleri üzerinde de durur. İlk oyunu olan Caligula, konusunu tarihten almıştır ve olaylar aynen verilmiştir. Camus, Caligula olayını saçma ile birleştirmiştir. İnsan varlıklarının ölümü ve umutsuzluğu ona saçmayı buldurmuştur. John, öteki oyunları da Caligula'yı da önemle ele alıp incelemektedir.

John Gruickshank, uzun ve derinlemesine incelenmesinde Camus'nün her yanını aydınlığa çıkarmaktadır. Camus'nün eserlerinde bir düşünce ve töre yanı bulur. Ona göre, Camus statik bir törecidir. "Camus bütün saçmacılığına ve başkaldırmasına karşın, eskiden beri yerleşmiş olan belirli ülkülere inanır". Çağını kendine özgü bir şekilde anlatmıştır, der.

Cruickshank, Camus üzerine elde edebildiklerini değil onun eserlerinden bulup çıkardıklarını ortaya koyarak özgün bir inceleme yapmıştır. Sanıyorum ki Camus'yü anlamak için onun yorumlarından faydalanmak gerekir. Camus'yü anlamak için önce okumalı, sonra Cruickshank'ın kitabına eğilmeli ve terar Camus'ye dönmelidir. İlerde belki daha iyi yorumcular çıkabilir, ama bugün Camus'yü en iyi yorumlayan Cruickshank'dır. Saçma ve başkaldırma kavramlarını anlamadıkça Camus'nün eserlerini anlamak mümkün değildir. Bunları ise en iyi Cruickshank anlatabilmiştir.

Muzaffer UYGUNER

BU SAYININ SÖZCÜKLERİ

çaşıt: Başkasına bildirmek ereğiyle bir devletin ya da bir kimsenin gizlerini öğrenmeyi üstüne alan kişi, *casus.*

görüntü: Gerçekten var olmadığı halde varmış gibi göze görünen şey, *hayal, tayf, hayalet, imaj.*

kanıt: Sonurguya ulaşan bir yargılamanın, usa vurumun dayandığı gerçek, *delil.*

kargaşa: Düzensizlik, topluluk içinde düzen bozukluğu ve yasaya saygısızlık, başıbozukluk, *anarşi.*

ölçüştürmek: Aradaki ayrımı bulmak üze-

re iki şeyi yan yana getirmek, karşılaştırmak, *mukayese etmek.*

saplantı: Bir kimsenin saplanmış olduğu ve kendini kurtaramadığı yanlış düşünü, *fikri sabit.*

susku: Susma, sessizlik, *sükût.*

ürkü: Topluluğu kaplayan ortaklaşa korku, *panik.*

yapay: Doğaca değil de kişice yapılan, yapma, kişi işi, *suni.*

yapıt: Meydana getirilen şey, *eser.*

yargı: Bir şey için şöyledir ya da böyledir deme, bir şey konusunda olumlu ya da olumsuz düşünü söyleme, savla karşı savı dinleyip karar verme, *hüküm.*

yaşam: Ömür, yaşama süresi, dirim, *hayat.*

yaşantı: Yaşanılan bir an parçası, yaşamın bölümleri, *l'expérience Vécue.*

yazgı: Değişmez bir karar ile kimi zaman iyilik ve çoğu zaman kötülük hazırlanmış bulunduğuna inanılan doğaüstü güç, *kader.*

yoksun: Belli bir şeyin yokluğunu çeken, *mahrum.*

yoksunluk: Belli bir şeyin yokluğunu çekme, *mahrumiyet.*

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

DİL DEVRİMİNDEN BU YANA
DÜZYAZI ÖRNEKLERİ

Fiyatı : 10 Lira

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

Hazırlıyan: Agâh Sırrı LEVEND

Fiatı 3 lira

TARAMA SÖZLÜĞÜ I.

Fiyatı : 35 Lira

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 178, 1 Temmuz 1966*

TİYATRO ÖZEL SAYISI ÜZERİNE

Geçmiş yıllarda *Şiir* (sayı 113), *Deneme* (sayı 118), *Günlük* (sayı 127), *Eleştiri* (sayı 142), *Roman* (sayı 154 ve 159) özel sayıları düzenlemiş olan *Türk Dili* dergisi bu sayısıyla da okurlarına bir *Tiyatro Özel Sayısı* sunmaktadır.

Bu sayıyı düzenlerken de öteki özel sayılarda olduğu gibi daha çok tiyatronun sorunları, estetiği üzerinde durulmuş ve tiyatro kavramı üzerinde toplu bir düşünce uyandırmaya çalışılmıştır.

Konunun genişliği bizi tiyatro tarihine uzanmaktan alakoyduğu gibi kimi oyunlardan örnek vermemizi de önlemiştir. Yalnız, Türk Tiyatro Tarihi için kısa bir özet vermeyi yeğ tuttuk. Dergide bu özete ayrılan bölümün Türk yazarlarının tiyatro üzerine görüşleri ve anılarıyle genişletilmesi de uygun görülmüştür.

Dergide yer alan çeviri yazılar daha çok Odette Aslan'ın düzenlediği *L'Art Du Théâtre* (Ed. Seghers, Coll. Mélior –Paris, 1963) ile Toby Cole'un düzenlediği *Playwrights on Playwriting* (MacGibbon Kee-Londra, 1960) adlı kitaplardan seçilmiştir. Ama Stanilavski, Jean Vilar, Louis Jouvet, Charles Dullin'in yazıları gibi birçok yazılar da doğrudan doğruya yazarların kitaplarından alınmıştır.

Türk yazarları üzerine elde edilecek bilgilerin son yıllarda sayıları biraz çoğalmış olan kaynaklardan kolayca sağlanabileceği göz önünde tutularak bu türlü bilgiler vermek yoluna gidilmemiş, bu yola sadece yabancı yazarlar için başvurulmuştur.

1

TÜRK TİYATROSU

TARİH; GÖRÜŞLER-ANILAR...

Türk tiyatrosuna toplu bir bakış

● MUSTAFA NİHAT ÖZÖN

Muhsin Ertuğru'la saygılarımla

I

1839 – 1868

Tiyatronun, Tanzimat'tan sonra görülmeye başlayan yeniliklerden biri olduğu gerçeği söylenir durur. Bu gerçekte bazı yanıltmaçlara yol açan bir nokta var: Oysa bu yeniliklerden Tanzimat'tan hemen sonra meydana çıkanı yalnız gazete olmuştur. O vakte kadar sözde on günde bir çıkarılan resmî bir gazete vardı, Tanzimat'tan bir yıl sonra haftalık olarak (hükümet para yardımı yaptığı için yarı resmî sayılan) ikinci bir gazete çıkarılmıştır. Ancak 21 yıl sonra üçüncü gazete (haftada 2 kez) çıkarılmaya başlandı.

Bu gazetede ilk Türkçe oyun yayımlandı. Türkçe oyun oynayacak sahne (zamanın deyimine göre "Tiyatrohane, oyunhane, lûbetgâh") yoktu. Bunun meydana gelmesi için de sekiz yıl kadar beklendi.

Bu otuz yılın geçmesi yeni bir kuşağın yetişmesi için gerekli idi. Tanzimat'ın fikir alanında çalışanları 1840 - 1850 arasında doğmuşlardır. İşte tiyatro için yazar, oyuncu bu kuşak arasından çıktı (yazarlar arasından yalnız Ahmet Vefik Paşa ile Şinasi bir önceki kuşaktan sayılır).

Tiyatro oynanması, ilkin Beyoğlu tarafında başladı: 1840'ta bir Fransız oyuncusuna Fransızca oynamak izni verilmiştir. Hükümetçe verilmesi istenen bu izne "icra olunacak sanat lisani ahar olarak kendi cinslerinin anlayacağı mevattan olmasından" icrasında bir sakınca olmadığı gerekçesiyle birlikte bir de politik tehlike ileri sürülmüştür: "Frenklerin bazı kıylükalleri vukuu melhuzattan idüğü".

Bosko "hokkabazlık, mukallitlik, halkı güldürecek tuhaf oyunlar" göstermek için bir tiyatro kurdu, İmprezaryo Naum (Suriyeli bir katolik) Avrupa'dan opera trupları getirtmeye başladı. Bu her iki oyun çeşidi de başka başka diller konuşan insanların kolaylıkla anlayabilecekleri şeylerdi. Onun için operaların hikâyeleri ufak kitaplar halinde basıldığı gibi, *Ceride-i Havadis* gazetesinde de yayımlanıyordu. Böylelikle Türkçe bilenlerin konuyu anlaması kolaylaştırılmış oluyordu. Bu oyunlarla birlikte bale, pantomim, ayak oyunları da yapılıyordu. Bunlar kış mevsiminde oynanıyordu, yalnız Beyoğlu halkından bir kısım ile, Firuzağa, Tophane semtlerinde oturan müslümanlar ve İstanbul tarafındakilerden ise akşam yemeği, otel parasını göze alabilecek gibi kimseler gidebiliyorlardı.

İstanbul tarafının eğlenceleri ramazan ayı ile yaz aylarında hayal (karagöz), ortaoyunu (zuhurî kolu), hokkabaz, meddah, mukallitler, pehlivan, saz, çengi, türlü cambazlar idi. Bunlar için oynanacak bir özel yapı lâzım değildi. Genişçe bir kahve veya ramazanda işlemeyen bir dükkân, yazın da seyir yerlerinde açıkça bir çayırlık bu işleri görmeye yetiyordu. Sünnet düğünleri (Karagöz, hokkabaz), kına geceleri (saz, çengi) bu oyunların bir nevi pazarı idi. Çok zenginler bazı Frenk hokkabazlarını konaklarına getirtiyorlardı.

1856'da yapılması biten Dolmabahçe Sarayı'nın arkasına bir de "Tiyatrohane-i sultanî" yapılmıştı. 1861'de padişah önünde oyunlar oynandığı, şeker bayramında da bayramlaşıldığı gazetede yazılı olan bu tiyatronun 1863 şubatında "bazı mahalleri akar ve yıkılır surette harap olduğundan başka ziyafet salonunun üst çatısı çökmüş bulunduğundan" alt ve üst katı sağlamca yenilenmiş ve onarılmış olduğu, oyuna hazırlandığı haberinden başka bir izine rastlanmıyor.

İstanbul'daki Ermeni topluluğunun içinde oldukça canlı bir tiyatro hareketi bu arada dikkat edilecek bir noktadır. Hasköy, Ortaköy, Üsküdar'-

ın Bağlarbaşı semtindeki okullarında, törenlerde bazı oyunlar oynandığı gibi, bazı amatör topluluklarına da zenginler yardım ederek, konaklarında oyunlar oynatıyorlardı. Bu hevesi uyandırmada, Venedik Ermeni okulundan yetişmiş olanların etkisi vardır. Hatta, ilk çeviri oyunların Goldoni'den yapılmış olması apaçık bu etkiden ileri geliyordu. Bu amatörlerden birtakımı Naum tiyatrosunda iki piyes oynadılar. Bundan cesaret alarak, daha düzenli olmak için, Tokatlıyan oteli olan yerdeki Kafe Oriyantal'ı "Şark Tiyatrosu" diye açtılar. Bir kış, ikinci kış deyince müşteri bulamaz oldular. Çünkü Ermenice yeniden yazı dili haline giriyordu. Geniş tabaka Türkçe konuşuyor, hatta *Mecmua-i Maarif*, *Manzume-i Efkâr* gibi gazeteler "Ermeni harfleriyle Türkçe" olarak çıkarılıyordu: "... Çünkü bu lisan Ermeni lisanı olup, Ermeni milletinin ekseri efradı bilmedikleri cihetle gidenler layıkıyle anlayamamakta bulunduğundan bu kere mezkûr tiyatrohanede Lisan-i Türkî istimal olunacağı" haberi gazetede görüldü.

Beyoğlu'nda bir at cambazhanesi açmış olan Sulie, İstanbul tarafında da oyunlar göstermek için Gedikpaşa'da bir salaş yer yapmıştı. Burası sonra yıktırılıp oldukça düzgün bir tiyatro yapısı, "Osmanlı Tiyatrosu" yaptırılmıştı. "Asya Kumpanyası" adında bir trup burada bazı Ermenice oyunlar oynuyordu. Burada Şark tiyatrosunun oyuncuları da katılarak Türkçeye çevrilmiş olan *Sezar Borcia* oyununu oynadı. Bu denemenin başarısı, gelecek mevsim için cesaret verici oldu. Böylelikle "Gedikpaşa'da kâin Tiyatro-yi Osmanî" kuruldu.

Bu devirde basılan tiyatro kitapları : *Belizaryo* çevirisi (1842), Şinasi, *Şair Evlenmesi* (1860), Ali Haydar, *İkinci Ersas–Sergüzeşt-i Perviz* (1866), Ahmet Vefik, *Zor Nikâhı*, *Zoraki Tabip* (1869) adapteleri.

"Ceride-i Havadis"teki opera özet hikâyeleri: *Lükreçya Borcia* (1844), *Sevil Berberi* (1844), *Parizina* (1845), *Hırsız Saksağan* (1845).

Oynanan oyunlar: *Riyâkar ile Müseyyip* (Naum Tiyatrosunda 1858, aynı piyes *Mürai Filozof ile Hayırhah Müseyyip* adıyle Şark Tiyatrosunda 1863), *Don Gregorio*, 3p., *Odun Kılıç*, 1p. (Şark Tiyatrosu 1864), *Monsieur de Pourceauqnac*, *Don Sezar di Bazan*, *Titizmeşrep ve Keremkâr* (Şark Tiyatrosu, 1866), *Sezar Borcia* (Asya Kumpanyası, Gedikpaşa Tiyatro-yi Osmanî, 16. 4. 1868).

II

1869 - 1876

Tiyatronun bu ikinci devrinde sürekli olarak oyunlar veren düzgün bir sahne kuruluyor, genç kuşaktan yazarlar oyunlar yazıyor, çeviriler yapıyor. Bu devir Birinci Meşrutiyet'in ilânına (1877) kadar sürer. Tarihçiler, bu olayı Tanzimat devrinin sonu olarak işaret ederler. Tiyatro içinde yeni bir devrin başlangıcı olduğu söylenebilir.

Gedikpaşa Tiyatrosu, 1869 yılının son ayında (ramazan bu aya rastlar) parlak bir şekilde mevsimi açar. Dokuz "dram ve tragedya" ile on iki

"komedyalık" bir liste ile ortaya çıkar. Bu eserlerden bazılarının birtakım yazarların, çoğunun ise "tiyatro müdürü Agop Efendinin icad-i tab-ı" olduğunu ilân eder. Bu, aşağı yukarı bugün bile bazı tiyatrolarımızda bulunan "yazar"ların ilk örneği sayılabilir. Tiyatro sahibi, konu verir, yazar da onu kaleme alır. Tiyatrolar çoğaldığı zaman bunlara bir iş daha düşmüştür, başka tiyatrolardaki oyunları dinleyip onların aynını meydana getirmek.

Bir yıl sonra Gedikpaşa Tiyatrosu müdürüne on yıllık bir tekel hakkı verildi. Yılda en az 50 oyun verecek (kendisi mevsimi 75 oyun sayıyordu), Üsküdar ve Tophane'de de oyunlar verecek binalar kuracak, bu tekel süresince başka kimse bir tiyatro açamayacaktı.

İlk zamanlarda tiyatronun sanat işleriyle hemen hemen yalnız Âli Bey uğraşıyordu, Namık Kemal, Ziya Paşa Avrupa'da idiler, Ahmet Mithat, Osman Hamdi Bey'le Bağdat'ta Mithat Paşa'nın yanında kalıyorlardı.

Yazarlar, memurluklarından dolayı, hele güldürülere (ki maskaralık sayılıyordu) adlarını koyamıyorlardı; koyanlar bile "Bir zat tarafından" ve "Ben" gibi imzalıyorlardı. (Namık Kemal'in mutasarrıf bulunduğu zamanki makalelerini N. K. veya B. M. inisiyalleriyle yazması, yine Namık Kemal'in sürgünde bastırdığı kitaplarına sorumlu bir insan olarak dayısı Mahir Bey'in, Ahmet Mithat Efendi'nin kitaplarına yeğeni Mehmet Cevdet Beyin imza koymaları, gene sürgünde bulunan Mehmet Tevfik'in Ebüzziya", çok daha sonraları Mizan'cı Murat Beyin kalebent bulunmasından dolayı "Ebülfaruk" adını kullanarak oğlunu yayımdan sorumlu kimseler göstermeleri gerekmiştir.)

Oyuncuların durumu daha zor idi : Müslümanlardan bu işe atılacakların fedaî olmaları gerekti (alışılmış olan ortaoyunundakiler bile hoş görülmüyordu). Yine böyle olduğu halde üç beş kişi işe giriştiler.

Bir süre sonra tiyatronun sanat işleriyle uğraşmak için bir Komite kuruldu. Bunu, zamanın Dışişleri Bakanı (Hariciye Nazırı) "himayesine" aldı. En zor iş konuşmayı düzeltmek işi idi. Bu, kırk elli yıl sürecek bir konu olmuştur.

Oyunlar, birer dram, yanında bir perdelik güldürü; onunla birlikte bazı ayak oyunları (baletto), horonlarla çeşitleniyor ve çeşnilendiriliyordu. Fakat tiyatro, masraflı, para ister bir iştir. Hele tek tiyatro olursa. Sonra seyirci bir oyunu fazla görmek istemiyordu. Onun için yeni oyun bulmak gerekti. Bu yüzden kaçamaklar başladı: Tiyatro müdürünün ilk kısıntı ve kesintisi yazarlara vereceği (ilk sözü, yüzde ondu) hakkı azaltmak oldu, sonra ikinci bir yol da kendinin "eseri" olanları oynatmak ve bunun için de oyunların adlarını değiştirmek oluyordu. Bunlar sonraki tiyatrolara örnek olacak şeylerdi. Müdür, bu işi her yazar için yürütemiyordu. "Menfaat geceleri" denen ve arasıra fiyatları artırarak, elden hatır için satılan biletlerden tuta tuta 30 lira alınabiliyordu. Bu da yılda ancak bir iki gece oluyordu.

Gedikpaşa Tiyatrosu için verilen tekel fermanındaki bir boşluktan yararlananlar bir Opera Tiyatrosu kurmaya kalkıştılar (1874). Hemen Gedikpaşa Tiyatrosunda da müzikli oyunlar başladı. Başka bir oyuncu trupunun oynamasını önleyebilmek için Ortaköy ve Kadıköy tiyatrolarını kiralayan Güllü Agop fazla açılıyordu. Hele çalgılı oyunların masrafı ağır oluyordu. Oyuncuların ileri gelenlerinden ayrılıklar başladı. Bu ayrılışların birinde yine eldeki fermanın bir boşluğundan faydalandılar: Ortaoyuncularla birleşerek "perdeli ortaoyunu"na başladılar. Ortada oyun yoktu, onun için hak kazandılar ve böylelikle "tuluat" oyunu başlamış oldu.

Tiyatro repertuvarı çeşit bakımından genişlerken bir yandan da basımevlerinin çoğalması, Tanzimat ile 1870 kuşağı arasında yetişmekte olan bir "ara kuşağın" genç yazarları kendi paraları ile kitaplar bastırmaya ve bu kitapları tiyatro şeklinde yazmaya başladılar. Tıbbiyeli, iki Girit'li öğrencinin çevirdiği oyunlarla bu yol açıldı. Değerli ve değersiz bazı kitaplar çıkarıldı. Bunlar o zamana göre hikâye yerini tutuyorlardı (Abdülhak Hâmit Tarhan bu akıma uyarak oyunlarından birinin üstüne "tiyatro oyunu halinde yazılmış hikâye" sözünü katmıştır).

Bu basılı oyunların çoğu çocukça yazılmışlardır ve hemen hemen aynı tema ve kaneva ile işlenmişlerdir:

> *Bir vakitten beri yeni yeni çıkmakta olan başka gibi görünürlerse de gerçekte biri ötekinden alınmış denecek ve eğer nesirde de olabileceği kabul olunsa "tevarüt" diye yorumlanacak şekilde birbirine benzerliği görünen tiyatrolardan halka usanç ve daha doğrusu ikrah gelmiş olduğunu... - Recaizade Mahmut Ekrem.*

1870 – 1875 arası birbiri peşinden çıkarılmaya başlanan gazeteler ("Terakki", "Muhip", "Mümeyyiz") tiyatro ile ilgilenmeye, arasıra oyun ilânları yayımlamaya başladılar. "Diyojen" ve sonra "Hayal" adıyle devam eden eğlence gazetesinde de (en çok Güllü'ye takılmak üzere) birçok yazılar çıkmıştır. Bunlara bakılınca Gedikpaşa Tiyatrosu ile oyuncular ve yazarlar arasındaki anlaşmazlığın genişliği meydana çıkıyor (1874).

Bu arada görülen eleştiri örneklerinden:

> *Avrupanın her bedayiini aldık da yalnız rakısları, dansları mı kaldı? Evet, tiyarohane eğlence mahallidir, lâkin daha bizim için değil. Çünkü biz terakki yolunda kaç adım yol gittik ki biraz da eğlenelim diyelim.*
>
> *... Sonraları Osmanlıların ahlâk ve tavırlarına uygun millî oyunlar yazılmış ve oyuncuların söyleyişleri de oldukça düzeltilerek memleketimizde bir Osmanlı tiyatrosu kurulabileceğine ümitler belirmiş ve oyuncular arasında dahi tiyatro oyunculuğu ne demek olduğunu bilir oyuncular görülmeye başlamıştı. Ama tiyatro idaresi tiyatroculuk vazifesini bilmediğinden mi, oyun oynatmak tekelde olması yüzünden oyuncuları kendine muhtaç bildiğinden mi nedir bayağı amele ve esir muamelesi ederek o yolda kullanmak istediğinden varlık-*

ları tiyatronun terakkisine sebep olan oyuncular da tiyatroyu bırakarak yerlerine birtakım çoluk çocuk getirilmesinden tiyatro bugün eski halini bularak ümit olunan terakki eserleri mahvolmuştur.

–Açık baş isminde olan komedyayı görmedim. Nasıl şey? komedya filân mı? –yok, a babam, millî ahlâka tatbikan kaleme alınmış bir komedya. –Garip şey, iki seneye yakındır ki hemen yüzden ziyade dram çıkarıldı, lâkin bugüne kadar millî bir komedya yazan çıkmamıştı. Bak buna teşekkür olunur. – Şüphe yok. Fakat bununla beraber komedya yazmak da dram yazmak gibi kolay değildir. – İşte benim de memnun olduğum orası ya. Bu komedyayı her kim yazmış ise güzel bir çığır açmış. Bizim halkın tabiatı malûm ya yeni bir şey gördükleri gibi hemen taklide başlarlar. Belki bundan ibret alarak birtakımları da komedya yazmak hevesine düşerler de elde bir iki tane komedya bulunur.

Osmanlı Tiyatrosu'nun çöküntüsü 1876 sonlarında görünür: Tiyatro sahibi elindeki "imtiyaz-i mahsus"a dayanarak oyun oynatma hakkı satmaya başladı. Orta oyuncusu İsmail Rüştü Efendi Aksaray Tiyatrosunda "dram, komedi, trajedi ve vodvil" oynamaya izin aldı. "*Bunların ekser aktörleri islâmdan bulunduğu cihetle telâffuzca beğenileceklerini ümit etmekteyiz.* - Gazete ilânı."

Bir başka izin de Bayezit'te Kadri Paşa hanında "birinci aktör Manakyan Efendi ve Nıvart Hanım tarafından *Kumarbazın Encamı* (millî dram 6p.) oyununun oynanması şeklinde Manakyan'a verilmiş oldu.

Belli başlı yazarlar: Recaizade Ekrem, Âli Bey, Ahmet Mithat, Ebüzziya Tevfik, Namık Kemal, Hasan Bedrettin Paşa - Manastırlı Rifat, Abdülhak Hâmit Tarhan, Teodor Kasap, Şemsettin Sami (Ötekiler için B. Metin And'ın "Kitap olarak yayınlanmış Tiyatro Oyunları Bibliyografyası" [Forum, 181 – 183] listesine bakınız).

Basılmış tiyatro kitapları: 1869 – 1877 arasında 106 kitap . (Bunların 11 tanesi Hasan Bedrettin - Manastırlı Rifat ikilisinin "Temaşa" dizisindedir. Bu kitaplar için de gene B. Metin And'ın listesine bakınız.)

Oynanan oyunlar: Osmanlı Tiyatrosunun repertuvarı hakkında Baha Dürder, *Türk Dili* dergisinin 172-176. sayılarındaki "Manakyan" adlı yazılarına bakınız.

III

1877 – 1908

1877 martında Meclis-i Mebusan (Millet Meclisi) açıldı, nisan sonlarında "93 Harbi" ilân edildi. 1878 mart başında Ayastefanos Antlaşması imzalandı. Osmanlı imparatorluğu kara günlerinden birine daha girdi.

Tanzimat devri son bulmuştu. Yeni bir devir başlıyordu. Sonraları "İstibdat devri" diye adlandırılacak olan bu devir birkaç yıl içinde kendini

belli etti. Yeni hükümdar olan II. Abdülhamit, amcası ile, ağabeyinin taht-tan indirildiğini görerek bir vehim havası içinde Dolmabahçe sarayından Yıldız'a taşınıp kendini sıkıca bir emniyete aldıktan sonra adım adım bu işi başardı.

Tiyatro tekeli sürüyordu. Fakat bu, tekelin yalnız hakkından faydalanmak gibi idi, yani bu hakka dayanarak başkalarının Osmanlı Tiyatrosu adı altında oyunlar oynamasına izin verildiğinden bazı truplar meydana çıktı. 1880'de tekel süresi tamamlandı. 5 Osmanlı altını harç veren herkese ruhsat tezkeresi verilecekti. Güllü Agop bir iki oyun daha verdikten sonra Vezneciler'e (Şehzadebaşı) geçti ve oradan da Saray'a alındı. Tiyatro kumpanyaları birkaç tane oldu. Gedikpaşanın ünlü oyuncuları kendi yönetimlerinde birer Osmanlı Tiyatrosu açtılar. Fakat "başarılı oyuncu" olmak başka, "tiyatro müdürü" olmak yine başka şeydi. Bu durum tıpkısı tıpkısına 1919'dan sonra Darülbedayi'in başından da geçti.

Ahmet Mithat Efendi, bu tiyatro karışıklığı arasında bir atılış göstermek istedi. Zamanın önemli gazetesi olarak kalan *Tercüman-ı Hakikat*'te bir tiyatro propagandasına başladı (1884). Bazı çalgılı oyunlar ile, kendi yazdığı oyunları oynayan Yeni Tiyatro adında bir trupa yardım etti. Fakat bir oyunu yüzünden Gedikpaşa Tiyatrosu yıktırıldı (1885).

Tiyatro merkezliği, Gedikpaşa'dan Şehzadebaşı'na geçti. Osmanlı Tiyatrosu'ndan sonra birkaç oyuncunun açtıkları tiyatro trupları kendi kendilerine ortadan çekildiler, oyuncuları da başka tiyatrolara geçtiler; ortada bir tek , Manakyan'ın Osmanlı Dram Kumpanyası kaldı. Sayıları üç ile beş arasında oynayan tuluat kumpanyaları vardı. Yine tiyatro mevsimi ramazan ayı ve kışın da haftada bir iki gece idi. Yazlıklar, Üsküdar Bağlarbaşı ve sınırı genişlemeye başlayan Kadıköy ile yakınları idi. İstanbul tarafında yazlık tiyatrolar, çoğu salaş olarak, Yeni Bahçe Çayırı, Kehal'ın Bağı idi.

Dram Kumpanyası da, Tuluatçılar da, Gedikpaşa tiyatrosu repertuvarının sansürce izin verilebilenlerini oynuyorlardı. İlk bir iki yıl içinde *Zavallı Çocuk*, *Besa* oynandı, fakat izin verilmemeye başlanarak, hatta sonunda "yasak ve yakılacak" kitaplar listesine geçtiler.

Bu devir tiyatrosunu en çok etkileyen sansürdür, yani "istibdat"tır.

Tiyatronun en çetrefil işlerinden biri sansür işidir. Çünkü "bir kâğıt işi"dir. Okundu, düzeltildi, ondan sonra "oynanmasında mahzur yoktur" veya "tasdik olundu" dendi. Bunu yaptırmak için ne kadar eziyet çekildi, ne kadar zaman kaybedildi, burası hiç belli olmaz. Bu arada bu işi çabuklaştırmak veya kolaylaştırmak için ne kadar hatırlar alındı, ne hediyeler verildi. Burası da karanlık kalır. İş bundan sonra başlar: İş bittikten sonra bu işin denetlenmesi yapılabilir mi? Nasıl yapılabilir? İş bu sefer "ihbarcılar"a düşer.

Gazeteye ilk geçen sansür vakası şudur :

Her halde adab-i umumiyeye hizmet eylemek ve din ve mezhep ve politikaya dokunmamak üzere Gedikpaşa Tiyatrosu'na Babıâli canib-i samisinden ita-yi imtiyaz olunmuş ise de mezkûr tiyatro müdürü Agop Ağa'nın geçen gece Hazreti Musa ile Firavun kıssasını oynattığı işitildiğinden *merkum derhal Şura-yi Devlet'e celp ile "tekdir" ve bir daha bu makule oyun oynatmaması ekiden emr ü tembih buyrulmuştur. - Terakki, No 33,14 aralık 1870".*

Halbuki oyun yeni değildi: Dört yıl önce Beyoğlunda Hoca Mihayil Naum'un getirdiği İtalyan opera trupu tarafından "Hazreti Musa aleyhisselâmın Firavun'u gark eylediği" operanın oynanacağı "Ruzname" tarafından ilân edilmişti, oynandı da. Tabiî bu o zaman "görülüp işitilmediğinden" bir şey söylenmemiş olacak. Fakat bunun sözleri Türkçe olarak işitilince mesele de meydana çıkmış oluyor demekti.

Tiyatro oyunlarının oynanmasına izin işi, Matbuat kalemi, Şehremaneti (İstanbul belediyesi), Zaptiye idaresi arasında el değiştirip durmuş, her değişişte bu daireler birer parça ilişik bırakmışlar, kendilerinin tiyatro ile ilgilerini esaslı olarak kesmemişlerdi. İlk Matbaa Nizamnamesine dayanarak otuz yıl sonra kitapların basılmadan önce Maarifçe incelenmesi usulü konulmuştu, 1875'ten sonra kitapların üzerine "Maarif Nezaretinin ruhsatıyle" kayıtları konulmaya başlandı. Tiyatro kitapları, basılabilmek için Maarif Nezaretince (Milli Eğitim Bakanlığı) muayene ediliyordu. II. Abdülhamit bu muayeneyi sıkıştırdı. Oyunların oynanmasına izin de bu daireden verilmeye başlandı:

1886'da *Leblebici Horhor* piyesinin gözden geçirilerek basılması ve oynanması için istenilen izin verilmedi. *Şeytanın Kuyusu* içindeki tabirat-i galize'nin çıkarılmasından sonra basılması uygun bulundu. *Leyla ile Mecnun* oyununun "imlâsı" serapa yanlış olduğundan, *Hain Cariye* "âdab - i umumiyeye münafi" bulunduğundan reddolundu. *Çifte Bunaklar* oyunundaki "eşek, köpek gibi tabirat - i galizenin" çıkarılmasından sonra izin verileceği bildirildi.

Daire ilişkileri örneği:

Zaptiye tarafından "*Osmanlı Tiyatrosunda icra edilen* Çıngırak *nam Türkçe oyunun hin-i icrasında islâm kadınları kıyafetinde çarşaflı aktrislerin adab-i umumiyeye muhalif hareketlerde bulunduklarından yasak edildiği gibi oyunun tashihi gerektiği, icabına bakılması isteniyor*". Encümen karşılığında "*öyle bir piyes için bir müracaat olmadı, olursa icabına bakılacağı*" deniliyor.

1888: *Duvarcılar - Demirciler* oyunu "âdat ve usule aykırı" olduğundan reddedildi. Zaptiyece *Leblebici Horhor* oyunun daha önce "tedavül ve intişardan menedilmiş" olduğu karşılığı veriliyor.

İki Gencin Serencamı — yahut — Tez Ayrılık adındaki oyun "adab-i islâmiyeye aykırı, iyi ahlâkı bozucu ve aşırı aşıktaşlığı anlattığından" reddolunmuştur.

Ruy — Blas oyuna "çizilen yerleri irat olunmamak şartı" ile izin verildi. *Bihaber Valide* tab'ı ve icrası "caiz olmadığından", *Sandalcılar* oyunu "iyi ahlâk ve adaba aykırı olduğundan" reddedilmişlerdir.

1889: *Katil Peder* oyunu "isimleri değiştirilmek şartıyle" *Akelya Oyunu* da "kral ve prens isimleri değişmek şartıyle" oynanabilir, *Meyhane Akşamları*, "adaba aykırı olduğundan", *Peri Kızı*'nın içindekiler "hurafat ve hezeyandan ibaret olup basılması ve yayımlanması caiz olmadığına", *Ebül'ulâ — yahut — Mürüvvet* oyununun oynanması "siyaseten caiz olmadığı", *Öksüz Kızcağız* "ahlâk bozmaya yarayan birtakım meyhane arbedelerini havi olduğundan basılması caiz olmadığına". *New York Taciri*, "siyaseten sakıncalı bazı maddeler olduğundan ret".

1891: *Vaatte Sebat*, *Hain Rahip* oyunlarının "edep ve ahlâka aykırı olduklarından basılması caiz olmadığına" *Seksen Günde Devrialem*, "olduğu gibi", *Othello*'nun "düzeltilmek şartıyle" basılmasına izin verildi. Beyoğlu'nda Doğruyol'da Yeni Tiyatro'daki Fransız kumpanyası bazı oyunları tasdik edilmeden oynuyor, sonra izin almak için Encümene baş vuruyor. En son getirilen *Merle Blanc* izin için getirilmiş, fakat izin çıkmadan oynanmıştır. Gerçi sonradan yapılan muayene ile oynanmasında bir mahzur olmadığı anlaşılmış ise de tekrar edilmemesi.

1892: *Amerika Yamyamları* adındaki oyun "mahzurdan salim olmadığından", *Bir Kadının Cinayeti* oyunu "âdaba mugayir olduğundan", *Karmelit* oyununu çeviren "okul öğrencisi olduğundan" reddi kararı verilmiştir. - Sadaret dairesinden (Başbakanlıktan) "oynanacak piyeslerin içinde millî ahlâk ve âdaba aykırı şeyler bulunmaması, aktör ve aktrislerin söz ve davranışlarının edep ve terbiye dışı olmamasına padişahın hikmetli sözlerinin yüksek iktizasından olduğu emir buyruluyor". Oyunların muayenesi 6. Dairedeki komisyona ait olduğundan oraya bildirilmesi. - "Kadiköy'de Fenerbahçesi'nde dolaşmakta olan bir kitap sergicisinin omuzunda taşıdığı küçük sandık araştırılarak merhum Ziya Paşa ve Kemal Bey eserlerinin taklidi olup basılması ve yayılması kesin olarak yasak bulunan *Terkibibent* ve *Vatan* ve *Akif* nam kitaplar ile baz münasebetsiz destanlar zaptedilerek. - "Ve esasen tabı ve neşri memnu olan *Zavallı Çocuk*, *Vatan*, *Akif Bey*, *Pakdame* nam kitaplardan sekiz parça bulunarak zaptedilip." - "*Zavallı Çocuk* nam tiyatro risalesi intişar ve icrası memnu tiyatrolardan olup yakılıp yok edilmesi lâzım gelmekle."

Zaptiye Nezareti tarafından gönderilen tezkerede Selânik, İzmir, Edirne, Bursa 'da bulunan tiyatro kumpanyaları buraca resmen yasaklanan oyunları icra eylemekte bulundukları tahkik ve istihbar olunduğundan bundan sonra böyle oyunların icrasına meydan verilmemek üzre bütün vilâyetler Maarif Müdürlerine sıkı sıkı emir verilmesi.

Sansür hakkında daha iyi bir fikir vermek için tiyatro ile ilgisi olmayan şu iki kararla bu bahsi kapamak doğru olur:

Basra şehri hakkında Topografi-i Tıbbî *nam eser havali-i mezkûrenin adem-i mamuriyetini* ima eder *mebahisi havi olduğu anlaşılmakla reddiyle.*

Tramvay arabasıyle Sultan Mahmut Türbesi'ne kadar gelecek yolculara mahsus şirket-i mezkûrece tertip ile Aramyan Matbaasında tab oluna gelen biletlerde yalnız 'Sultan Mahmut' namı zikredilmekte ve mezkûr biletler kestirip alındıktan sonra bir memura iadesi lâzım gelmediğinden müşteriler tarafından öteye beriye atılıp ayaklar altlarında kalmak gibi bir riayetsizliğe mazhar olduğu görülmekte bulunduğundan ism-i celil-i mezkûrun berveçh-i maruz riayetsizlikten muhafazatan tebdiliyle yerine 'Çemberlitaş' yahut diğer münasip bir isim vaz'ı.

Görülüyor ki sansür, sansürdür.

İkinci etki de , tiyatro yazarı çıkmamasıdır. Tanzimat kuşağından sonra 1870 kuşağı yetişmişti, Edebiyat-ı Cedide adıyle kurdukları topluluk şiir ve roman alanında önemli yenilikler gösterdiler. Bunların arasında birçoğunun tiyatro merakı vardı. Mehmet Rauf, isimsiz olarak, Manakyan'a oyunlar yazıyordu. Ötekilerden bazıları da 1908'den sonra oyunlar yazdılar (Uşaklıgil, H. S. Yalçın, Ali Ekrem Bolayır). Bundan önceki devrin yazarları ise yenilerini yazmak şöyle dursun eski eserleri bile oynanmaktan kaldırıldı. Abdülhak Hâmit Tarhan'ın oyunları aslında okunmak için yazılmış şeylerdi. Bundan önceki zamanın okuyucuları tiyatro kitabı okuyordu. Bu devrin başında büyük hacimli, Fransızcadan çevrilen cinayet romanları, daha sonra da bunlara benzer yazılan kitaplarla Edebiyat-ı Cedidenin yeni bir zevk olarak meydana getirdiği romanlar okunmaya başlanmıştı. Bundan önceki devrin yazarları -askerler bir yana bırakılırsa- hemen hepsi "kendi kendine yetişmiş" kimselerdi. Bu devrin yazarlarının ise çoğu birer yüksek okuldan çıkmışlardı. Oldukça önemli sayılacak bir okur topluluğu bulabilmişlerdi. Fakat durum bir tiyatro kımıldanması için gerekli olan serbestlikte değildi.

II. Abdülhamit'in sarayı tiyatro için evvelkinden daha gayretli çıktı. Güllü Agop'tan sonra, halk tarafından beğenilmeye başlamış olan Abdürrezzak da saraya alındı. Naşit Özcan saray mızıkasından yetişme idi. Orada yanında çalıştığı ustalardan söz ederken karagözcüsünden, yabancı hokkabaz ve komedyenlere kadar birtakım isimler verir.

Manakyan Tiyatrosu, devrin tek kaliteli tiyatrosu olmuştu. Bu tiyatroda çoğu melodram, birtakımı da "hissî" denen soydan olan oyunlardan başkaca bir perdelik de, yine metne dayanan bir güldürü oynanırdı (Fehim Efendi). Tuluatçılar, aynı zamanda tiyatronun müdürü olan "komik" kişinin kuvvetine dayanırlardı (Abdi, Kel Hasan, Şevki). Biri baş kantocu olarak (Peruz, Şamram) birkaç kız kantolar söyler, mızıka ve incesaz takımları bulunurdu. Repertuvarları, "kendi muharrirleri" tarafından ya eski oyunları yenileyerek ya öbür tiyatrolardan "çalınarak", adları değiştirilir, kılığı başkalaştırılır oyunlardan meydana gelirdi. Onlar için oyun bahane idi, asıl önemli olan komiğin kılığı, davranışı ve sözleri idi. Onlar da, her biri kendileri için birer özellik edinmişlerdi. Oyundaki adları da kendilerince bulunma idi : İbiş, Durmuş, Cümbüş, Kelebek, Fırlak, Fırıldak, İslim, Guguk, Toplu, Mutlu, Kıvrak. Bu tiyatroların adları da bir tuhaftı: Eğlencehane-i Osmanî, Handehane, Hayalhane, Gülünçhane.

Yazarlar : Bu devirde bellibaşlı bir yazar yok.

Basılmış Tiyatro Kitapları : (29 yıl içinde) 98 kitap. (B. Metin And'ın listesi)

Oynanan oyunlar: Manakyan oyun listesi (Tulûat listesi ilerde)

Aktör
Alicenap Amiral – yahut – Portmahon Vakası
Amerika Korsanları
Amiral Bing
Anadolu Köylüleri
Arabacı – yahut – Evlât Uğruna Her Şey Feda
Av Kuşları – yahut – Yırtıcılar
Balmumucu
Biçare Minyon
Biçare Zevce
Bir Fakir Delikanlının Sergüzeşti
Bir Kadının On Senelik Hayatı
Bir Sefil Familya – yahut – Kaldırımcı
Bohemyenler – yahut – Paris Kıptileri
Cani Pederin Avukat Oğlu
Çocuk Hırsızı Bir Karı – yahut – Tavşan Meyhanesi Cinayeti
Dalila
Değirmencinin Kızı
Demirhane Müdürü
Desais-i İblisane
Dilenci Karı
Diş Hekimi
Doğramacı
Ekmekçi Hatunun Kont Damadı
Ekmekçi Karı
Esrar-i Harabezar
Evlâtlarımız
Falcı Karı
Familya Âri Bir Hain
Fanfan - Klodine
Fazilet Mağlup Olur mu?
Fedakâr Gemici
Gammazın Cezası
Genç Fromon ve Büyük Risler
Gençler ile Saf Bir Peder
Günahkâr Karı
Güruh-i İnsan
Güzel Amelya
Hakikî Nedamet
Hanriyet ve Luiz
Hırsız Simon

Hizmetçi Kız
Hokkabaz – yahut – Bir Peder Ne Kadar Sefih Olursa Yine Pederdir
Hüsn-i Ahlâk mı? Servet mi?
İhtiyar Onbaşı
İki Öksüz – yahut – Bir Sır Sahifesi
İki Peder
İki Sağırlar
İki Valide
İşret Beliyesi
İtimad, Emel, Rikkat
Jak Varley
Jan Mari
Kampanacı
Kantocu Kız
Karnaval Gelini
Kırmızı Cüzdan
Kırmızı Değirmen Cinayeti
Kıskançlık Beliyesi
Kıskanç Peder
Kızıl Köprü Cinayeti
Kızıl Sihirbaz
Kızının Katili
Kontes Sara
Kör – yahut – Öz Evlât Aslına Çeker
Kör Ceneral – yahut – Maryan
Köylüye Şehirli Gelin – yahut – Ev Yıkan Karı
Kumarbazın Encamı – yahut – Otuz Sene
Kupa Dokuzlusu
La Dam O Kamelya
Mari-Jan – yahut – Muhabbet-i Maderane
Marta ile Mari
Mecnune – yahut – Tesir-i Aşk ile İrtikâb-i Cinayet
Menfur Roje
Metruk Yetimler
Meyhane – yahut – İşret Mazlumları
Minyon
Monte Kristo
Müntakim Valide
Müsin Onbaşı
Müşabehet
Notrdam Köprüsü Cinayeti
Öksüz Kaptan
Pamela – yahut – Paris'in Karnaval Geceleri
Paris Esrarı
Paris Faciaları
Paris Fukarası
Paris Paçavracısı
Paris'te Mis Sokağı Vakası
Peçeli Kadın
Raife
Serj Panen
Simon ve Mari
Süzan İmber
Şair
Şeytan Yuvası
Şükran-i Nimet – yahut – Fedakâr Çoban Kızı
Tahammül
Tayyarzade – yahut – Bin Bir Direk Vaka-i Garibesi
Terez Moren – yahut – Hediye Gelin Duvağı
Terez Raken
Tıynet – yahut – İkiz Hemşireler
Vaatte Sebat
Vikaye-i Namus
Yalancı
Zaza
Zevç ve Zevce

IV

1908 – 1913

23 temmuz (10 temmuz) 1908'de İkinci Meşrutiyet ilân edildi. (24 temmuz cuma günü Manakyan Tiyatrosu Kadıköy Zambaoğlu Bahçesindeki tiyatroda *Zevç ve Zevce*, *İki Sağırlar* adlı birer perdelik iki güldürü ile beş perdelik hissî *Tereza* dramını oynuyordu.)

Memleketin "İstibdat idaresi"nden kurtulması memleketi temelinden sarsan bir coşkunluk doğurdu. "33 yıl" (hicret yıl hesabınca) her sokak nutkunun, her gazete yazısının, her konferansın başlangıç sözü olmuştu. Bütün geri kalınmış olan fikir dallarında aralığı kapatmak için çok çalışma niyetleri ve hayali aşan programlar düzenlendi. Bunlar içinde tiyatro da vardı. Millî Eğitim Bakanı (Maarif Nazırı) Recaizade Mahmut Ekrem Bey'in koruyuculuğu altında bir komite kuruldu. Birçok yazarlar toplandı, iyi bir fotoğraf çekildi. Bu işten bir anı olarak dergide yayımlanmış olan bir bu fotoğraf kaldı, bir de Uşaklıgil'in romanından Mehmet Rauf'un tiyatro haline koyduğu *Ferdi ve Şürekâsı* oyunu.

Öte yandan gizli gizli evlerinde çalışmakta olan tiyatro heveslileri meydana atıldılar: birkaç "hevekâran" topluluğu meydana geldi. Bunlara ve Tiyatro kumpanyalarına okul gençlerinden bazı heveslîler de katıldı. 1890 kuşağı işe girişiyordu.

Tanzimat kuşağının, yasak edilmiş oyunları, ele alındı : *Vatan*, *Akif Bey*, *Besa*, *Eceli Kaza* oynandı. Acayipliklerle dolu *Sabah-i Hürriyet* adında bir oyun ortalığı karıştırdı. Sansür resmî olarak kaldırılmamakla beraber gazeteler ve tiyatrolar buna kulak asmıyorlardı. Çarçabuk aktüel oyunlar yazılıp basıldı . 10 temmuz nasıl oldu, istibdat zamanı adamları neler yaptılar, hafiyelik ve hafiyeler, sürgünler... bütün bunlar dile getirildi.

İstibdat zamanı Fransa'ya gitmiş olup orada tiyatro ile uğraşan "mümessil-i şehîr", "Silvain'in şakird-i marifeti" Burhanettin Bey (Tepsi) memlekete döndü, oyunlara başladı.

"31 Mart Vakası" bütün bu coşkunlukları yatıştırır gibi oldu. Amatörlerden birtakımı bu sekiz aylık coşkunluk sonunda kimi dayandı (bunlar sonra meydana çıkacak olan Darülbedayi'in ilk oyuncuları olacaklardı), birtakımı okuluna, işine döndü.

Bu zamanın tiyatro kitapları da, II. Abdülhamit tahttan indirildiği için ona karşı, onu yeren oyunlar oldu : Yıldız'daki facialar, canlı cenaze, 31 Martı yatıştırma olayı için dönmez yüz, bükülmez kol, Sultan Murat, kapalı tutulmuş şehzadeler anlatıldı. Bu devrin bir özelliği de tarih konulu oyunlardır, hatta bunların bazıları sahneye de kondu. Alemdar Vakası, III. Selim, Çaldıran seferi, Kanije, Girit'in zaptı, Tarık'tan hazine sahnesi, Eşber'den kızkardeşiyle olan sahne oynanıyordu.

Gençlerden yavaş yavaş oyun yazarları gözüktü, bazıları da Fransızcadan çeviriler yapmaya başladılar. Fakat bunlar sahneye konmadıklarından, küçük kitaplar olmalarından veya dergi ekleri halinde bulunmalarından dolayı etkili olmadılar. Gençliğin en belirli özelliklerinden olan "aşırılık, ataklık" da bu işte rol oynadı.

Sahneye gelince : Manak Efendi eski gücünü kaybetmekte, "komik-i şehirler"e gelince saray "tensikatında" dışarı çıkarılan Abdürrezzak Efendi, birkaç yıllık ayrılığın verdiği yadırgama ile eski ününü bulamayarak ortadan çekilme zorunda kaldı. Yine aynı saray yolundan ortaya çıkan genç bir oyuncu, Naşit Bey ümit verici bir halde. Kel Hasan da "şimdilik" ayakta durmakta. Burhanettin Bey, ilk parlak devrini çok çabuk kaybetti, geçici arkadaşlar bulup bazı oyunlar verebilmekte.

Memleket bu zamanda, biri uzak bir memleket parçası üzerinde, Tarablus'ta, savaşta bulunurken (1911), hemen arkasından, "93 savaşı" sonunu andıran bir sonuçla Balkan savaşını (1912) geçirdi.

Yazarlar: Mehmet Rauf, Saffet Nezihî, Ahmet Nuri Sekizinci, Celâl Müsahipoğlu, Tahsin Nahit, Şehabettin Süleyman. (Çevirmen:) Abdullah Cevdet. (Eleştirmen:) Müfit Ratip, Kemal Emin Bara, Raif Necdet Kestelli.

Basılmış tiyatro kitapları : (1908 - 11) 68, (1912 - 13) 6.

Oynanan oyunlar: Aşağıda iki repertuvar listesi var: 1. İsmail Zahit'in oyun defterlerinin listesi. Güllü Agop Tiyatrosundan elde edilmiş olan metinlerle, 1925 yılına kadar yazılmış metinler. 2. Naşit Özcan oyun repertuvarı.

1- İsmail Zahit

Ağlayan İzmir
Aleksinaç Muharebesi – yahut – Mithat Paşa
Alil Peder
Altın Anahtar
Ancelo Pli Piyeri
Arif'in Hilesi
Avukat mı? Bakkal mı?
Ayda – yahut – Korsika'lı Bir Kızın Fedakârlığı
Baba Enverî
Baba Himmet – yahut – Beyoğlu Çiçekleri
Balmumucu
Başımda Ağırlık Var
Baykuşlar Şatosu – yahut – Siyah Maskeli Haydutlar Çetesi
Besleme Gebe
Biçare Bakkal – yahut – Yedi Belâ Dilâver
Bir Günahkârın Tevbesi – yahut – Piç
Bir Kadın
Bu Damat Beni Mahvetti
Büyücü Kadın – yahut – Engizisyon
Cambazhane Kraliçesi – yahut – Zulmet Çocukları – yahut – Paskalya Gecesi
Ceza Kanunu

Ceza Mahkemesinde
Cinayet Koleksiyonu – yahut – Alicenap Demirci Usta Rene Nolen
Derse Devam Edelim
Divaneler Tabibi
Dominonun Hilesi – yahut – Mahçubiyetin Mükâfatı
Don Gregorio
Edgar ile Beslemesi
Efendi Ava Gidiyor
Eğreti Saç
Eski Bina Alevlendi
Ey Ruh Orada Mısın?
Fahişenin Çocuğu – yahut – Piç
Fakirler Tabibi – yahut – Siyah Maskeli Çetenin Esrarı
Fazilet Mağlup Olur mu?
Fedakâr Arabacı – yahut – 113 Numaralı Araba
Fedakâr Bir Gemici
Fener Bekçileri
Gece Kızı Emilya – yahut – Apaşlar Kahvesi
Gelin Bir Güvey İki
Hâkim-i Cihan – yahut – Yılmaz Jak
Hasan Mellâh – yahut – Zulmetli Gece
Hasan Mellâh – yahut – New-York Esrarı
Hassas Kadın – yahut – Aşkı İçin Her Şey Feda
Hatırım İçin Bir Kadeh Şampanya İçmez Misiniz?
Haydutlar Misafirhanesi
Her Kilitle Eğlenilmez
Hokkabaz – yahut – Bir Peder Ne Kadar Sefih Olursa Gene Pederdir
İhtiyar Onbaşı
İki Dalgınlar
İki Komşu
İki Sağırlar
İki Yetimler – yahut – Cazibe
İki Yetimler – yahut – Âmâ Çocuk
İnci Gerdanlık
İncili Çavuş
İntikam – yahut – Bigünah Kızcağız
İşret Belâsı
İtimat, Emel, Rikkat
İzdivaç Acentası – yahut – Bir Erkeğe Üç Karı
Jenevefa – yahut – Mareşalın Zevcesi – yahut – Tecelli-i Adalet – yahut – Pakdamen
Kadın Parmağı – yahut – Zalim Bir Hükümdarın Sebeb-i Felâketi
Kanarya
Kaptan-i Derya Hasan Paşa
Kaptanın Kaynanası
Karanlık Kuyu
Karnaval Çocuğu – yahut – Paskalya Gecesi
Karnaval Gelini
Kaymak Tabağı – yahut – Harp Zengini
Kayseri Bülbülleri
Kırk Sekiz Okka Baş Belası
Kırmızı Kedi Meyhanesi Cinayeti – yahut – Müşabehet
Kısmet
Kızıl Aşk
Kızıl Köprü Cinayeti – yahut – Vicdan Azabı – yahut – Saadet İstirahat-i Kalptedir
Köylü Nişanlılar
Küçük Beyler
Lades
Lokantacı Bombardo
Madam Uykuda
Maktel
Malikâne Kaplan – yahut – Yurtsuz Kız
Meçhule – yahut – Hintli Esire – yahut – Bir Hintli Kızın Esrar-ı Müthişesi
Merdut Kız – yahut – Kadın Pençesi – yahut – Meşum Mukadderat
Metruk Yetimler

Mukabele Bilmisil – yahut – Küçük Hediyeler
Mücrim
Mülevves
Mürebbiye
Müvesvis Kaynana
Namus Uğrunda – yahut – Namus Lekesi
Nasrettin Hoca
Nel Kulesi Esrarı
Oktav
Oyunbozan
Pabucu Büyük
Paris Fukarası
Paskal Forje
Piyer de Şömen – yahut – Yabanî Kız
Pünçinella
Rozali
Saklanbaç
Sefiller
Sen-Briz Köprüsü Cinayeti – yahut – Miras Hırsızları
Sevda-yi Müselles – yahut – Adalar Sahilinde
Siyavüş – yahut – Rüstem-i Zal
Sönmez Ateş
Şeytan Mağaraları – yahut – Nel Kulesi Esrarı
Tayyarzade – yahut – Binbirdirek Vakası
Tecdid-i Nikâh
Tembih Horlamak
Teşhis mi? Tahlil mi? Hoş Gör Vazife
Yabanî Çiçek
Yarabbi Şükür Sofra Kuruldu
Yarasa Kemiği
Yayı Çok Germe Kirişi Kopar
Yedi Kule
Yeğenim Evleniyor
Yeşil Kurdele
Yırtıcı Kız
Yirmi Basamak
Zevcem Bana Sadıktır – yahut – Hortlak
Zevçlerin Numunesi
Zevç – Zevce

2- Naşid Özcan Repertuvarı

Ağam Eğleniyor
Ah Kavanozum (Ko. 3p.)
Akif Bey (6p.)
Altın Arayıcıları (Dr. 6p.)
Aman Çaktırmayalım (Ko. 4p.)
Arif'in Hilesi
Aşıklar (Şiirli ko. 4p.)
Balıkçı Kızının Sergüzeşti (Dr. Ko. 4p.)
Balmumucu (Dr. 9p.)
Balo Düşkünleri (Op. 2p.)
Bekri Mustafa
Biçare Mahkûm (Dr. Ko. 5p.)
Bir Fidan İki Yılan
Bodos'un Karısı (Taklitli Ko. 3p.)
Boyacı Kızı
Cambazhane Kraliçesi (Dr. 7p.)
Çıngırak
Çifte Köy Düğünü
Dilenciler Yuvası (Dr. Ko. 4p.)
Ekmekçi Kadın
Enfiyeci
Ernani – yahut – İspanya İhtilâli
Fakire – yahut – Mukâfat-i İffet (Dr. 4p.)
Gece Kızı – yahut – Zigomar
Hain Kâhya
Hani Benim Recebim
Harem Ağası Ut Meşkediyor
Himmet Ağa
İncili Çavuş
Karnaval Kokozları

Kayseri Bülbülleri
Kırmızı Kedi Meyhanesi Cinayeti (*Dr.* 5*p.*)
Köroğlu
Köse Kâhya
Leblebici Horhor
Makarna Tenceresi
Martılar Mağarası Cinayeti (*Dr.* 6*p.*)
Metruk Yetimler (*Dr.* 7*p.*)
Midyeci Kaspar
Mürebbiye
Nasrettin Hoca
Ölmüş Zannolunan Peder
Palmir Harebeleri
Papelci
Pembe Kız
Rokambol (*Dr.* 7*p.*)
Rüyada Taaşşuk (*Ko.* 4*p.*)
Serseri Yahudi
Sigortasız Mağaza (*Ko.* 4*p.*)
Siyah Hırsız Çetesi (*Dr.* 6*p.*)
Sürpik ile Haçik
Şerburg Cinayeti
Şeytan (*Dr.* 7*p.*)
Şöhret Budalası – yahut – Zamire (*Dr.* 7*p.*)
Vicdan (*Dr.* 7*p.*)
Zigomar – yahut – Gece Kızına Karşı Fantoma (*Dr.* 5*p.*)

V

1914 – 1923

Bu devri belirten olay Şehremaneti (İst. Belediyesi) tarafından bir konservatuvar kurma işidir (Bu "konservatuvar" sözüne bir karşılık bulma fikri ortaya atılınca Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem tarafından ileri sürülmüş olan "Darülbedayi" karşılığı iyi karşılanmış ve hemen resmî olarak kullanılmaya başlamıştır). Konservatuvar için Fransa'dan getirtilen uzman işini tamamlayamadan, I. Dünya Savaşının çıkması üzerine memleketine döndü. Üç ay kadar kaldığı süre içinde verdiği fikirler, çizdiği hareket programları içinde bazı esaslar düzenlendi. Programlar yapıldı, öğretmenler atandı, yarışmalar açıldı. İdare için bir tüzük hazırlandı. İdare heyeti, edebî kurul üyeleri belli oldu. Fakat okulun açılması ertelendi. Çünkü memlekette "olaganüstü hal" ilân edilmişti. Belediye para sıkıntısı içinde idi; konservatuvar için bütçede ayrılmış parayı ödeyemiyordu. Fakat bir türlü de bu işten vazgeçemiyordu. Durmadan değişiklikler yapıyor, kurullar meydana getiriyor, tüzükler tasarlıyor, sözle olsun onun varlığını sürdürüyordu. Bu oluşma karışıklığı süresi, 1916 yılı başında bir hayır derneği için verilen bir oyun ile son buldu. Yeni bir sahne düzeni, düzgün giyimli, düzgün konuşan oyuncular seyircilerin hoşuna gitti. Bu beğenme, oyunun ve arkasından başka oyunların tekrarlanmasına yol açtı. İlk adapte oyundan sonra, eski adaptelerden düzeltilebilecekler elden geçirilerek oynandı. İlk kuruluşunda düşünüldüğü gibi temelli bir okul halini alamadı, bir tiyatro trupu oldu.

Parlamaya başlayan kişilerin birbirlerini çekememezlikleri, idare bozuk düzenlikleri bölünmelere yol açtı, Ertuğrul Muhsin ve arkadaşları, sabık Darülbedayi sanatkârları, Yeni Sahne, Türk Tiyatrosu, Yeni Tiyatro gibi truplar çıktı, battı. Yeni bir tiyatro yazma şekli olarak "adapte" usulü aldı yürüdü. Her şey gibi, bunu da iyi yapanların yanında, beceriksiz ve hatta münasebetsiz sayılacakları oluyordu.

Bu devrin önemli olaylarından biri de Türk kadınının sahneye çıkışı idi. "Mütareke Devri"nin idare karışıklığı ve gevşekliği içinde bile güç halle gerçekleşen bu olay elli yıllık davaya bir son vermiş oldu.

Öteki oyun kolları bir gelenek olarak sürüyordu: Burhanettin Bey dram, Hasan Efendi güldürü oynamak üzere Şark Tiyatrosu, Naşit Bey Millî Temaşa Heyeti adındaki trupu ile canlı Karagöz denemesi yapıyor, harem ağası ve Sürpik taklitlerini çeşitlendiriyordu.

Bu zamanın gelişen bir oyun kolu da "operet" oyunlarıdır. Bu tür, ilk tiyatromuzda öteki oyunların yanında yer almış, sonra sadece operet oynamak niyetiyle bir trup meydana getirilmiş ise de iş yürümediğinden dağılmıştır. Tuluatçılar, şarkılı oyunlar şeklinde opereti andırır bazı oyunlar oynamakta idiler. Bu devirde, İstanbul Operet Heyeti ince sazla, bazı oyunlarla ilgi çekti. Bunlar sonra mızıka ile oynanan Macar ve Viyana operetleri halini aldı. Bir de eski operetçilerin kurduğu Osmanlı Operet Kumpanyası vardı; bunlar da *Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor* gibi eski operetler ile Fransız operetleri oynuyorlardı. Operet oyuncuları kâh birleşerek kâh iki ayrı kola ayrılarak ve her birinde ad değiştirerek (İstanbul Operet Heyeti, Sahir Opereti, Yeni Operet, Hale Opereti, Sabık Hale Sanatkârları, Cemal Sahir Opereti, Süreyya Opereti, Halk Opereti, Cumhuriyet Opereti, Türk Opereti, Ankara Opereti, Şark Opereti, Ses Opereti, Yeni Ses, Şen Ses) otuz kırk yıl sürdü.

Yazarlar : Mehmet Rauf, Hüseyin Suat Yalçın, Ahmet Nuri Sekizinci, Halit Ziya Uşaklıgil, Tahsin Nahit, Cenap Şahabettin, Halit Fahri Ozansoy, Reşat Nuri Güntekin, Mahmut Yesari, İ. Galip Arcan, Ahmet Muvahhit, Yusuf Ziya Ortaç, Selâmi İzzet Sedes. (Eleştirmen:) İbrahim Necmi Dilmen, Nurullah Atâ (Ataç).

Basılan Tiyatro Kitapları: 26.

Oynanan oyunlar: (Darülbedayi) 66. (Tuluatçılar, eski repertuvarlarından adlar değiştirerek.)

VI

1923'TEN SONRA

Cumhuriyet idaresi Darülbedayi'i karışıklıklar içinde buldu ve onunla uğraşması için epeyce zaman geçti. Bu arada, oyunlarda bir değişiklik

meydana geldi, adapte Fransız güldürü ve vodvilleri sürüyordu. Birden, ilkin adapte ile başlayıp sonra çeviriye dönen bir akım başladı: Strindberg, İbsen, Molière, Tolstoy, Shakespeare, Pirandello'nun oyunları oynanmaya başladı. Bu hareketler de gösteriyor ki, oluşum, bir zincirin halkaları şeklinde değil büyük atlamalarla oluyordu. Bu yüzden de "Anlaşılır mı? anlaşılmaz mı? zevk alınır mı alınmaz mı?" yolunda tartışmalar uzun uzun sürüyordu. Karı - Koca - Âşık üçgeni üzerinde acıklı ya da güldürücü Fransız "bulvar tiyatrosu" adaptelerine alışkın, sayısı pek de o kadar geniş olmayan seyircinin birdenbire hayat görüşü, gelenekleri ayrı olan konulardan tat alması zordu. Ama içindeyken olmayacak gibi görünen birçok şeyler zaman geçtikçe, yeni bir kuşak yetişince oluveriyordu. Bu da, öyle oldu. Ama oluncaya kadar da iki kuşak, 1920 ve 1940 kuşaklarının gelip yetişmesi gerekiyordu.

Bu devrenin önemli olaylarından biri "yazı değişmesi" yani eski yazıdan yeni yazıya geçiştir. Tiyatro eseri basılmasının başladığı 1860 yılından bu zamana kadar geçen 68 yıl içinde 379 kitap basılmıştır (B. Metin And listesi). Aşağı yukarı bir hesaba göre, basılmamış, fakat oynanmış eserler de bir o kadar tutar. Oysa 1928 - 1965 arasındaki 37 yılda basılan tiyatro eserlerinin sayısı 1320'dir.

Gene bu devre içinde, eskiden tiyatroların "yalnız erkeklere mahsus" ya da "yalnız hanımlara" olan oyunları yerine kadın ve erkek bir arada seyirciler karşisında oynanmaya başlamıştır. Yavaş yavaş yaygın bir hal alan ve ucuzluğu yüzünden büyük seyirci kalabalığını toplayan sinemanın da "seyretmek" işindeki etkisini katmak gerektir.

Darülbedayi'in, İstanbul Şehir Tiyatrosu olarak belediyeye bağlı bir bir kurul halini (1931) almasından sonra gürültülü yıllar sona ermiş sayılabilir. Hiç bir zaman için tartışılması kesilmeyecek olan "edebî heyet" davası zaman zaman kendini göstermekle birlikte başka çekişmeler eskiye göre azalmış bulunuyordu.

Artık tiyatroda "ramazan ayı", mevsim olmaktan kalkmış, mevsim "kış aylarına" dönmüştü. Şehzadebaşı, tiyatro ve eğlence merkezliğini kaybetmiş, bu merkez Beyoğlu'na geçmişti. Şehzadebaşı tiyatrolarının çoğu sinema salonu yapılmıştı.

Şehir Tiyatrosu, çocuk tiyatrosu çalışmaları düzenledi, komedi ve dram diye iki kola ayrıldı, bir iki mevsim süren bir operet çalışması da yapıldı. Böylece ufak çapta da olsa alanını genişletti.

Yine bu devirde, "seyirci" yetiştiren, amatör oyuncular yetiştiren "gençlik kurulları" ve sonra bunların hepsini bir çatı altında toplayan ve bütün memlekete kol atmış şekilde olan Halkevleri'nin temsil kolları meydana çıktı.

Halkevleri için seksen oyuna varan bir repertuvar meydana getirildi.

Asıl önemli dönüm noktalarından biri Devlet Konservatuvarının kurulması ile meydana geldi. 1936'da kurulmuş olan bu kurul, 1940 yılında ilk oyuncu grubunu çıkarmıştır. Bunlar 1920 kuşağıdır, bu işe başlayalı beri dördüncü kuşak oluyor. Darülbedayi'in o kadar çalışıldığı halde kuruluşundaki ilk amaç olan "tiyatro okulu" olamaması talihsizliği bu konservatuvar hareketiyle dönmüş bulunuyordu. Zaman, rejim, toplum gibi faktörlerin o "olamayış" ile bu "oluş" üzerinde etkilerine bağlanacak bir çok nedenleri vardır. Devlet Konservatuvarı bugün, 1940 kuşağını yetiştirmektedir.

1940'a kadar olan tiyatro eserlerimiz adapte ve çeviri olarak süregeldiği halde bu bırakılıyor, çeviriye sürüyor : Konservatuvar ilk denemelere Goldoni ile başlıyor. Bir yandan sistemli olarak "tiyatro klasikleri" çevrilmeye başlanıyor; bir yandan da tiyatro sahnesinde ilk "telif eserler" bu sırada görülmeye başlanıyordu. Oyun yerleri çoğaldıkça bu yolda yazanlar ile yazılanlarda da bir gelişme görüldü. Devlet Tiyatroları, Şehir Tiyatroları, özel tiyatrolar sayıca arttı. Bunların oyun isteklerini karşılayabilmek için çeviri alanı genişledi. Batı dünyasının en son fikir akımlarını gösteren oyunlardan hafiflerine kadar çeşitli çeviriler yapıldı ve ayrıca basıldı da. Hareketli oyunun yerini yavaş yavaş "metinli oyun" ve ifadeli oyun almaktadır. Tuluat geleneğini sürdüren tiyatrolar gene vardır, bu ilerde de olacaktır. "Handehane" geleneğini sürdürenlere de rast gelinmektedir.

Yazarlar: Necip Fazıl Kısakürek, Cevdet Kudret Solok, Vedat Nedim Tör, Ahmet Kutsi Tecer, Oktay Rifat, Cevat Fehmi Başkut, Turgut Özakman, Reşat Nuri Güntekin, Nâzım Kurşunlu, Haldun Taner, Orhan Asena, Cahit Atay, Çetin Altan, Aziz Nesin.

(Çevirmenler:) Muhsin Ertuğrul, Bedrettin Tuncel, Ataç, Muhtar Bastoncu, F. Bellisar, S. B. Göknil, Kemal Ragıp, M. Alevok, Orhan Burian, Lütfi Ay, Asude Zeybekoğlu, Ali Süha Delilbaşı, Sabahattin Eyüboğlu.

(Eleştirmen :) (1941-42 mevsiminde) Neşet Atay (Ulus), Nusret Sefa Coşkun (Son Posta), Selim Nüzhet (Akşam ve İkdam), Tunç Yalman (Vatan), Selâmi İzzet Sedes (Son Telgraf), Fikret Adil (Vakit), Senih Mümtaz (Yeni Sabah), Vecdi Bürün (Tasvir-i Efkâr).

Basılan Tiyatro Kitapları: (1923 - 28) 58, (1928 - 1959) 1080 (Tiyatro Bibliyografyası'ndan), (1960) 40, (1961) 32, (1962) 38, (1963) 38. (1964) 42, (1965) 50.

selçukluların getirdiği kol oyunları/ nureddin sevin

Anadoluya ilk ayak bastığımız 1071 senesinden yirmi beş, otuz yıl sonra, Birinci Kılıçaslan zamanında, Türk oyuncuları tarafından oynandığı, o devrin Bizans tarihinde bildirilen en aşağı 870 senelik oyun, Türklerin Anayurt gelenekleriyle çok eskiden beri kol oyunu oynadıklarını gösteren en sağlam belgedir.

Alpaslanın Anadoluyu Bizans İmparatoru Romanus Diogenus'u bütün ordusu ile esir ederek fethettiği 1071 tarihinden on yıl sonra İstanbul'da Bizans tahtına geçen Alexius Comnenus'un, çok aydın fakat son derece haris bir kadın olan kızı Prenses Anna Comnena'nın *Alexiad* adıyle kaleme aldığı, babasının devrini kapsayan tarih kitabında bu sekiz buçuk asırlık Türk Tuluat oyununu şöyle anlatır:

"Sultan Süleyman'ın (1077 - 1086) planları İmparatora evvelce bildirilmiş olduğu için, onunla savaşta daha yakından boy ölçüşmek üzre Iconium'a (Konyaya) kadar ilerlemeyi düşündü; zira o şehir Kılıçaslan'ın sınırını teşkil ediyordu. Bunun için yabancı ülkelerden askerî birlikler ve çok sayıda ücretli kuvvet istedi. Ve her taraftan kendi ordusunu topladı. Bu iki kumandan birbirine karşı hazırlıklar yapıyorken, İmparatorun ayağındaki illet tekrarladı; ve her taraftan kuvvetler gelip duruyordu. Fakat yurtları çok uzak olduğu için toptan gelemiyor, parça parça geliyorlardı. Lâkin İmparatorun ıstırabı onu yalnız planlarını takipten alakoymuyor, ona bir adım bile attırmıyordu. Yatağına esir olmaktan azap duyması, ayağındaki ıstıraptan ziyade Barbarlara karşı tasarladığı seferi ertelemek zorunda kalmasındandı. Barbar Kılıçaslan da bunu pekâlâ biliyordu. Ve bunun sonucu olarak bu arada bütün Anadoluyu istediği gibi sildi, süpürdü ve Hıristiyanlar üstüne yedi defa saldırdı. O zamana kadar İmparatorun ıstırabı hiç bu kadar ağır olmamıştı; zira evvelce ağrıları uzun aralıklarla gelirken, bu sefer hiç kesilmeden, sonsuz bir sancı halinde sürüp gitti. Şimdi Kılıçaslan'ın (1094 – 1107) maiyeti, bu ıstırabın gerçek bir hastalık olmayıp yalancıktan hastalanma olduğunu sanmışlar. Tereddüdün ve yüreksizliğin gut (nikris) perdesi arkasına gizlendiğini farzetmişler. Sarhoşken veya içkili şölenlerinde bunu kendilerine eğlence konusu haline getirmişler. Barbarlar (Yani Türkler) yaradılıştan hatip oldukları için, İmparatorun ayağındaki ıstırap konusunda moralite muhavereleri düzmüşler. Zira Türkler İmparatorun çevresindeki hekimleri ve kendisiyle meşgul olan kimseleri şahıslandırıp, İmparatoru da ortalarında bir yatağa yatırarak bir tiyatro oyunu vücuda getiriyorlarmış. Bu çocukça eğlenceler Barbarları çok güldürüyormuş. Bu hareketler İmparatorun gözünden kaçmadı; öfkesini artırdı ve onlarla tekrar dövüşmeye kışkırttı[1]".

1– İlk defa İ. H. Danişmend tarafından Cumhuriyetin 6406 sayılı nüshasında bahsedilen bu eserin Rumca aslı ile İngilizce ve Fransızca tercümelerini Birleşik Amerika'da, Stanford Üniversi-

Kuvvetle muhtemeldir ki bu sekiz yüz yetmiş yıllık kol oyunumuz Osmanlı Surnamelerinde gördüğümüz yüzlerce benzerleri gibi, manzum prelüdleri, epiloğları olan bol müzikli, şarkılı, kılıç kalkan oyunlu; muhavereleri nükte, cinas, telmih, tevriye ve tekerlemelerle bezenmiş derinliğine üç boyutlu bir kol oyunudur.

Selçukluların çağdaşı Anadolu ve diğer Türk Beyliklerine ait hikâyelerle dolu olan *Binbir Gün* (Elf - ün - Nehar ve - n - Nehar) masallarından da birçok Türk Beyliklerinde, Hanlıklarında ve Atabeyliklerinde Kol Oyunları olduğu açıkça anlaşılıyor. Puccini'nin meşhur *Turandot* operasının aslı *Binbir Gün Masalları* arasındaki Türk hikâyelerinden *Turan Tok* hikâyesidir [2]. Bu hikâyenin kahramanı Halef, Turan Tok'la tanışmadan evvel, Harezmlerin (1077 – 1231) istilâsına uğrayan memleketlerinden uzaklara çekildikleri sırada birçok Türk hükümdarlarının yardımını görür. Anadoluda Sencar Atabeylerinden İmadeddin Zengi (1170 – 1197) ile Artuk Oğullarından Fazlullah'ın [3] Harput civarındaki devlet merkezinde yaptıkları şenliklerden Türklerin on ikinci asırda da Osmanlılar gibi kol oyunları ile eğlendikleri anlaşılıyor. Artukoğlu Fazlullah ağzından, "Benim hayatımdan ümidini kesen ahali, beni böyle hayatta bulup da hükümete geçtiğimden son derece sevinç göstermek için şenlikler tertip ettiklerinden ben saraya indiğim gibi bütün devlet adamları ve bakanlar, İmadeddin Zengi önlerinde olduğu halde beraberce gelip bi'at törenini yerine getirdiler. Şenliklerin seyrine mahsus geniş bir meydana bakan, atam zamanında yaptırılmış yüksek köşk [4] ki altın ve gümüşten yapılmış döşemeyle süs püs içindeydi, zevcem Zümrüt ile o köşke giderek oradan ahalinin şenliğini rahat rahat seyrettik. Şehir surları içindeki fakirlerin, zenginlerin dükkânları, evleri rengârenk kandillerle donatılmış, pazarlar çarşılar açılarak kudret sahibi tacirler, servet sahibi zenginler dükkânlarının, evlerinin önünde fakirleri, kimsesizleri doyurmak için kazanlarla pilavlar pişirilmiş ve büyük güğümlere türlü türlü şerbetler ve şuruplar dizdirilmiş olduğu halde herkes yer, içer, evlerde, konaklarda çalgılar çalınır, büyük küçük eğlenir, oynar, güler ve sokaklarda ahali takım takım kös ve davul çaldırarak [5] taraf taraf gezer, şehir esnafı da sınıf sınıf, türlü türlü, renk renk bayraklarla donatılmış ve her sınıf sanatına ait aletleri, makineleri ve yaptıkları eserleri göstererek, çalgılar çalıp, şarkılar söyleyerek takım takım içinde bulunduğumuz köşkün önüne geldiklerinde avazlarını gük kubbesine aksettirerek bulunduğumuz köşkün önünden geçer olduklarında gayet mükellef bir şenlik icra olundu [6]."

---

tesindeki Hoover kitaplığında gördüm ve oradan tercüme ettim. İngilizce tercümesi: *ALEXIAD, By Princess Anna Comnena, translated by Elizabeth E. Dawes, published by K. Paul Trench, Trubner and Company Ltd. London,* 1928 *Book XV. pp* 390–391. Sayın Danişmend, oyunun İkinci Melikşah zamanında oynanmış olduğunu tahmin ediyorsada, ancak son kısmını nakletmiş olduğu için "followers" tabirinden bu hükme varmış olduğu anlaşılıyor. Halbuki Birinci Kılıçaslan zamanında olduğu yukarki satırlarda açıkça görülüyor.

2– *Turandot Operasının Konusu,* Nureddin Sevin, Devlet Operası Dergisi 1960.

3– Bu Fazlullah Hikâyesi bazı isim değişiklikleriyle hemen hemen Recaizade Ekrem'in "Çok Bilen Çok Yanılır" komedisine aynen konu teşkil etmiştir.

4– Osmanlı Padişahlarının At Meydanındaki *Temaşa Kasrı* gibi.

5– On beşinci asırdan On sekizinci asra kadar İstanbuldaki Padişah şenliklerinde olduğu gibi.

6– *Elf-ün- Nehar ven-Nehar* s. 187–188. Terkipler çözülmüş, dil anlaşılacak kadar kolaylaştırılmış, fakat cümleler değiştirilmemiştir.

Genç *Turan Tok* hikâyesinde Timurtaş Han'ın oğlu Halef Çin'in Mogol hükümdarı Altın Han'ın kızı, Turan Tok'un üç sorusuna da cevap verip onu yenilgiye uğratınca Halef'in karşı sorusuna cevap vermek için Turan Tok'un mehil istemesi üzerine Altın Han'ın Halef şerefine yaptırdığı av eğlenceleri ve şenlikler sırasında gösterilen oyunlar arasında bazıları on altıncı ve on sekizinci asır Osmanlı şenliklerini çok hatırlatıyor: "Yemekten sonra Altın Han Halef'i alıp seyre ve eğlenceye mahsus gayet süslü ve aydınlık bir büyük divanhaneye götürdü. Arkalarından yurdun ileri gelenleri de oraya geldi; Altın Han ile Halef süslü bir taht üzerine oturduktan sonra ileri gelenler de protokol gereğince sırasıyle kendilerine ayrılan yerlere oturdular. Bunların yerlerine oturmalarıyle beraber okuyucu ve çalgıcı takımı gelip çalıp çağırmaya başladı. Bu çalgı çağanak tekmil olduktan sonra divanhanenin ortasında bulunan bir zemberek vasıtasıyle yapma bir fil divanhaneye girdi ve içinde gayet dar esvap giymiş, yani çıplak gibi ve ayaklarında nalın olarak altı tane köçek çıkarak ziyade tehlikeli oyun oynayıp cambazlık ettikten sonra, gene çıktıkları gibi filin içine girmeleriyle fil de aynı zemberek vasıtasıyle çıktığı yere girdi[7]. Sonra *kol oyunu*[8] takımı gelip hükümdarın tarif ettiği ve istediği gibi oynayıp bunlar dahi oyunu bitirerek gittiler."

Bu *Binbir Gün Masalları*'nın bazılarında ve özellikle kitabın başını ve sonunu teşkil eden hikâyenin kahramanı ve bu masalların dinleyicisi olarak takdim edilen Ferahnaz ve babası Turan Bey, *Kesa* ismindeki geyik tanrıya tapmaktadır. Pek çoğu Türklerin Müslüman olmadan evvelki çağlarını belirten, en geç on üçüncü asırda toplanmış olduğu anlaşılan bu masallarda[9] *Kol Oyunu*'ndan bahsedilmesi gösteriyor ki *Kol Oyunu* denilen ve sonraları *Ortaoyunu* diye bilinen oyunun kökünü teşkil eden tuluat oyunu çok eskiden beri Türklerde adettir; ve Kılıçaslanın zamanında on birinci asırda oynandığı *Alexiad*'da belirtilen *ALEXIUS* oyunu da bu geleneğin devamıdır.

7– Bu yapma fil 1719 ok meydanı şenliklerinde de vardı; resimlerini Levninin Surname resimlerinde görüyoruz. Bundan başka aynı şenliklerde Haliçteki Tersane kasrı önünde denizin altından bir yapma canavarın çıkıp ağzından kız kıyafetinde yedi köçek çıkardığı ve oyundan sonra onları tekrar yuttuğu ve denize daldığı yazılıdır.

8– Açıkça Kol Oyunundan bahsedildiği gibi oyunu hükümdarın tertip ettiği de anlaşılıyor, tıpkı Hamlet'te olduğu gibi.

9– *Binbir Gün Masalları*'nın eskiden kalma yazma bir Türkçesi var mıdır, yok mudur bilmiyorum. Kırk seneye yakın bir zamandır kütüphanelerde aradım, bulamadım. Belki asıl ismi başkadır. Mustafa Hami, Ali Raşit, Ahmet Şükrü, Sait Fehmi isimlerinde dört kişi tarafından on dokuzuncu asrın ikinci yarısında Fransızcadan tercüme edilmiş tarihsiz nüshanın başında tercüme tarihinden seksen sene evvel Hintçe aslından Fransızcaya çevrilmiş olduğu yazılı. Aynı eser Hasan Bedreddinin daha kolay bir dille Türkçeleştirildiği resimli bir nüshası 1920'lerde yayınlanmıştır. Bence masalların orijinal Türk eserleri olduğu muhakkak; zira içindeki hikâye kahramanlarının ve memleketlerinin yüzde yetmişi Türktür. Konular da Asya ve Anadolu Türk Beyliklerinde geçer. Masal kahramanlarının bir kısmı da Türk meşhurlarıdır: Nayamın Meliki, Hirkanyada Hudavend, Çin Meliki Rıdvan Şah, Karakurum hükümdarı Kabul Han (Kubl ve Kublay), Özbek Han, Timurtaş, oğlu Halef, Sultan Harezmî, Nogay Tatarları, Musul Hükümdarı Artukun oğlu Fazlullah, Sencar Atabeylerinden İmadeddin Zengi, Barlas Hanı Alinger, Altun Han, Turan Tok, Tibet Melikzadesi, Semerkand Hükümdarının oğlu, Musul Atabeylerinden Bedreddin Lülü, Gazne Şahı ve kızı Şirin, Harezm Hükümdarı Kılıçaslan ve kızı Razıye, Ejderhan Meliki, İbnisina, Fazıl Isfahanî, Kâşgar Şahı, Musul Meliki Nasırüddevle, Tuğrul Bey. Bunlardan başka yer isimleri de şunlardır: Semerkand, Buhara, Konjan, Astargan, Biladı Rum Harezm, Barlas diyarı, Çağatay vilâyeti, Kocan, Tataristanı kebir hududu, Hazer Denizi, Karadeniz, Seyhun Nehri, Ceyhun Nehri, Volga Nehri, Oksüs Nehri, Çakzart Nehri. Bir yerinde de "Bu hikâyeyi Özbek Han Semerkand Hikâyenüvislerine yazdırdı," sözleri var.

metin and • gedikpaşa tiyatrosundan önceki türkçe oyunlar

Geçen yüzyılda Türk Tiyatrosu'nun gelişmesinde Türkiye'deki Ermeni azınlığın büyük yardım ve öncülüğünü biliyoruz. Halkın Batı tiyatrosunu tanımasında, önce gönüllü sonra meslekten tiyatro oyuncularının ve sanatçılarının yetişip tiyatro topluluklarının kurulmasında, Batı oyunlarının çevrilmesinde ve bunlardan da önemlisi Türk oyun yazarlarının yetişmesinde Ermenilerin büyük yol göstericiliği olmuştu. Türkçe temsiller veren Güllü Agop ve daha sonra Mınakyan'ın ve başkalarının kurduğu topluluklar artık Türk tiyatro tarihinde yerlerini almışlardır. Güllü Agop'un Gedikpaşa tiyatrosunu kurmasından önceleri de Ermenilerin önemsiz de olsa etki ve yardımlarını buluyoruz [1].

Bu etkiyi incelemeden önce Ermenilerin Türkiye'deki tiyatro çalışmalarına kısaca bir göz atalım. Türkiye dışındaki Ermenilerin tiyatro çalışmaları çok daha eskilere giderse de Türkiye'deki Ermeni tiyatro çalışmaları Venedikyan, Muyapan, Hayr Mınas Pjikyan'ın önderliğiyle 1810'da İstanbul'da başladı. 1815'de Pjikyan'nın yazdığı *Ardaşes* adlı tragedya 1815 yılında Mıhtaryan öğrencilerince sahneye kondu. Ayrıca varlıklı Düzyan ailesinin Kuruçeşme'deki konağında yeni Ermenice güldürüler sürekli olarak oynanıyordu. 1828'de İstanbul'da Krikor Varjabet Peştemalcıyan önderliğiyle Kumkapı'da Bezciyan ilkokulunda Harutyun Amire yardımıyle başka oyunlar gösterildi. Ayrıca konusu İncil'den alınan oyunlar oynandı. Bir yazarlar derneği kuruldu ve ünlü İtalyan yazarı Metastasio'nun *Olimpiade* adlı eseriyle *Didos'un Merhameti* sahneye kondu. 1836'da İzmir'deki Mezropyan okulu öğrencileri öğretmen Rupen Andreas Papazyan'ın önderliğiyle Goldoni'nin *La Locandiera* adlı güldürüsünü İtalyanca oynadılar. Fakat yabancı dilde oynandığı için ilgi çekmedi. 1845'de H. Bedros Mınas'ın *Büyük Hosrev* tragedyası (5 perde) ve ondan sonra *Sımpat II* adlı tragedyası oynandı. Çalışmalar 1847'de Trabzon'da devam etti. 1850'de Hasköy'de Dr. Karakin Çaprastyan yardımıyle Ortaköy'de, 1853 - 54'de Kuzguncuk'ta

1– Türkiye'deki Ermeni Tiyatrosu için şu yazılara bakınız: Metin And, "Türkiye'de Ermeni Tiyatrosu", *FORUM*, I (15 kasım 1965), II (1 aralık 1965), III (15 aralık 1965), IV (1 ocak 1965); H. Mezrop Canaşyan, "Şark Tiyatrosu ve onun belli başlı temsilcileri", (Ermenice), *Pazmaveb*, 1950, 7–8, ss. 145–159; H. Thorossian, *Histoire de la littérature Arménienne*, Paris (1951); Frédéric Macler, *Rapport sur une mision scientifique en Armenie Russe*, Paris (1921).

öğrencilerin tiyatro çalışmalarını buluyoruz. 1855'de Sırabyan Hekimyan'ın dramaturgluğu ve sahne yöneticiliğiyle daha da gelişti. Beyoğlu'nda Naum tiyatrosunda temsiller verildi. Bunun yanısıra Bebek'te Fransız okulunda, Üsküdar'da Odion Boğos Ağa'nın evinde Corneille, Molière, Racine ve Voltaire'den eserler oynandı. 1856'da Mıgırdıç Beşiktaşlıyan, Sırabyan Hekimyan'a yardımcı oldu. Ortaköy'de Lisavarçyan okulunda temsiller verildi. Metastasio'nun *Temistocle* tragedyası Kevork Hürmüz'ün çevirisinden ve *Büyük Hosrev* tragedyası oynandı. Ancak eski Ermenice olduğu için halk tutmadı. Beşiktaşlıyan oyunlarını yeni Ermenice hazırladı. Onun *Gronak, Vahan, Vahe, Arşak II* tragedyaları sevildi. Önce parasız temsiller verilirken sonra parayla verilmeye başlandı. Bu gösterilere henüz kadın oyuncular katılmıyorlardı. Beşiktaşlıyan dekorlardan oyunculuğa varıncaya dek herşeye katılıyordu. *Arşak II*'de Büyük Narses rolünü kendisi oynuyordu. Beşiktaşlıyan'ın *Avazekner* (Hırsızlar) adlı güldürüsü oynandı. 1859'da Sırabyan Hekimyan Şark Tiyatrosunun yönetmeni oldu. Şark Tiyatrosu'nu Altun Duri, İstepan ve Arakel kardeşlerin parasıyle kuruldu. Naum yöneticilerinin çıkardığı zorluklarla dağıldılar. Sonra Beyoğlu'nda Café Oriéntal'ı tiyatroya çevirerek çalışmalarını sürdürdüler. 14 aralık 1861'de ilk temsili verdiler. Bu Ermeni tiyatrosunun en önemli çağıydı. İstepan Ekşiyan, Mardıros Mınakyañ, Bedros Magakyan, David Triyans, Tomas Fasulyeciyan, Serope Benliyan, Arusyak Papazyan gibi önemli sanatçılar bir araya gelmişlerdi.

İşte Güllü Agop'un Gedikpaşa tiyatrosuna kadar gelen bu faaliyet içinde Ermenilerin zaman zaman Türkçe oyunlar da oynadıklarını buluyoruz. Bunu şu bölümlerde inceleyebiliriz.

– Bazı toplulukların Ermenice'nin yanısıra Türkçe oyunlar da oynamaları.

– Türkçe temsiller veren Güllü Agop, Mınakyan gibi toplulukların Ermeni yazarlardan Türkçe oynadıkları oyunlar.

– Oynanıp oynanmadıklarını bilmediğimiz çoğu Ermeni harfleriyle yayınlanmış Türkçe oyunlar.

Örneğin 1858 yılında Sırabyan Hekimyan'ın İtalyanca'dan çevirdiği *Riyakâr ve Müseyyip* adlı oyunun Naum Tiyatrosunda oynandığını ve bu oyunu oynayan oyuncuların adlarını Ceride-i Havadis'ten öğreniyoruz. Bu oyunun aslını bulmak bütün çalışmalarıma rağmen kabil olmamıştır. Bu oyun 1863'de yeniden oynandığında adı *Mürai Filozof ile Hayırhah Müseyyip* olmuştur. Bu ada en yakın oyun Paris'te oynanmış A. P. F. Ménégault de Gentilly'nin *Le Frondeur hypocrite ou le Faux Bienfaisant*'dır. 1859 yılında mimar Balyan'ın önayak olduğu Ortaköy'deki tiyatrodan Hekimyan ve arkadaşları Sultan Abdülmecit'in sarayında şu oyunları Türkçe oyna-

mışlardı: *Don Gregorio*, *Titizmeşrep Keremkâr*, *Mahçubiyetin Mükâfatı* ve *Don César de Bazan*[2]. Zaten Sultanın saray tiyatrosunda başka Türkçe oyunlar da oynanmıştı. Nitekim *Şair Evlenmesi*'nin de saray tiyatrosunda oynanıp oynanmadığını kesin olarak bilmemekle beraber yazarı Şinasi'ye bu tiyatroda oynanmak üzere ısmarlandığını İstanbul'da çıkan bir gazetede verilen bilgiden yararlanarak bir yazımda belirtmiştim.

Şimdi yukarda adını verdiğim ve sarayda oynanan dört oyunu görelim. Bunlardan *Don Gregorio veya Hocanın Telâşı* daha sonra 1864 yılında Şark Tiyatrosunda gene Türkçe oynanmıştı. Ruzname-i Ceride-i Havadis bu oyunu yanlışlıkla Goldoni'nin diye göstermiştir, nitekim ben de bu yanlış bilginin tuzağına düşerek İngilizce yazdığım Türk Tiyatrosu tarihi kitabımda bunu böyle göstermiştim, oysa oyun Giov. Giraud'nun *L'Ajo nell'imbarazzo* adlı güldürüsüdür, oyunun baş kişisinin adı da Don Gregorio'dur. Aynı oyun üzerine Donizetti aynı adı taşıyan bir de opera yazmıştır, opera İstanbul'da Naum tiyatrosunda bir İtalyan opera topluluğunca 1844 yılında oynanmış, oyuna katılan sanatçılar arasında Lipparini ile Parmigiani de vardır. *Don Gregorio*'nun yanısıra daha sonra yani 1864'de Türkçe bir perdelik *Odun Kılıç*'ın da yazarı gösterilmemiştir. Bunun gene Goldoni'nin olduğu sanılmıştır. Bu oyunun yazarı bulunamamıştır, ancak 1814 yılında Paris'te oynanmış bir perdelik bir vaudeville'in çevirisi olduğu düşünülebilir. Bu Balisson de Rougemont ile Gentil de Chavagnac'ın *Le Sabre de bois ou la Revue du roi* adlı oyunudur. 1859'da sarayda oynanan ikinci oyun daha sonra 1866'da gene Türkçe tekrarlanmış olan *Titizmeşrep ve Keremkâr* olup bu oyun da daha sonra Güllü Agop oyun dağarcığında yer almıştır. Bu oyun da L. Bellotti'nin *Spensieratezza e buon cuore* adlı oyunudur. Sarayda oynanan üçüncü oyun *Mahçubiyetin Mükâfatı* adını taşımaktadır. Bu oyun da daha sonra Güllü Agop oyun dağarcığında yer almıştır, yazarı bulunamamıştır. Dördüncü oyun ise gene Güllü Agop dağarcığından Dumanoir ve Dennery'nin *Don César de Bazan* adlı oyundur.

Güllü Agop'dan önce Türkçe oyunlar oynayan topluluk, ileri gelenleri arasında Güllü Agop'un da bulunduğu ve 1862 ve 1864 yılları arasında İzmir'de temsiller vermiş olan Vaspuragan Tiyatrosudur. Bu tiyatronun çalışmalarını, sanatçılarının adlarını, dağarcıklarındaki oyunları ve bunlardan Türkçe oynananların adlarını, topluluğun dağılışının nedenlerini bir başka yazımda ele almıştım[3].

Bu arada Ermeni yazarların bazı oyunlarının da Türkçe oynandığını biliyoruz. Nitekim iki yazımda [4] Güllü Agop ve Mınakyan tiyatrolarının

2– Frédèric Macler, *Trois conferences sur l'Armenie*, Paris (1929), s. 146.

3– Metin And, "Güllü Agop Tiyatrosundan önce Türkçe temsiller veren bir topluluk: Vaspuragan Tiyatrosu (1862–1864)", *FORUM*, 1 şubat 1966.

4– Metin And, "Üç Önemli Belge ve Güllü Agop Tiyatrosunun Oyun Dağarcığı", *Devlet Tiyatrosu*, Ocak 1966; Metin And, "Mınakyan ve Tiyatrolarının Oyun Dağarcığı", *Dost*, Aralık 1965.

oyun dağarcığındaki oyunların hangi yazarların olduğunu araştırırken bunların bazısını bulmakta güçlük çekmiş, bazısını hiç bulamamıştım. Daha sonra Ermeni oyun yazarlarının oyunlarını bir bir inceleyince bu oyunlardan bazılarının Ermeni yazarlarının olduğunu bulmuştum. Nitekim Güllü Agop oyun dağarcığında *Gram - pumpampoli*, *Nekes Nekes*, *Dörtyüz Frank*, *Miras Sandığı* adlı oyunlarının 1840'da İstanbul'da doğmuş hem oyuncu hem oyun yazarı Karakin Rişduni'nin olduğu anlaşılmıştır[5]. Bu yazarın oyunlarının çoğunu daha sonra başkaları çalıp, onlara sahip çıkmışlardır. Molière'in hayranı olan Rişduni oyunlarını bu büyük ustanın etkisiyle yazmış, çoğu Ermeni yaşayışı üzerine güldürülerdir. Bunlardan *Miras Sandığı* adlı oyunun tam adı *Altı buçukuncu kuşağa geçen miras sandığı* (*Vets u ges bordı jarank mnatradz sanduk*) olup bir dulun ölürken bir miras sandığını kızı ve dört sarhoş oğluna bırakması üzerine bir güldürüdür. Daha sonra Güllü Agop'un ve Mınakyan'ın oynadığı birçok çeviri oyunları da daha önce Ermeniceye çevirmiş olanların adları bilinmektedir, olabilir ki aynı çeviriciler daha sonra bu oyunları Türkçe'ye de çevirmişlerdir. Bunlar arasında genç yaşta ölen oyun yazarı ve şair Bedros Turayan'ın Güllü Agop için pek çok çeviri yaptığını biliyoruz. Sırabyan Tığhyan Hugo'dan *Ernani*, Goldoni'nin oyunlarını ve daha başkalarını çevirmişti. Mıgırdıç Acemyan Schiller'in *Haydutlar*'ını, Dikran Paşa Peştemalcıyan *Marie Jeanne*'ı , Dikran Domunyon Voltaire'in *Alzire*'ini, Hovannes Yesayan Hugo'nun *Marie Tudor*'unu çevirmişlerdir. Narbey'in yazdığı *Alafranga* adlı alafrangalığa , Avrupa yaşayışına özenenlerin gülünçlüğünü gösteren güldürüsü, 1875'de basılmış M. F. imzalı *İşte Alafranga* adlı eserin aslı olabilir. Bu arada Türk tarihi üzerine yazmış Ermeni yazarlar da vardır. İşte Sebun Las Mınasyan'ın 1866'da yazdığı *III. Selim* ile 1876'da yazdığı *Abdülâziz* adlı oyunları.

Bu söylenenlerin yanısıra bir de oynanıp oynanmadıklarını bilmediğimiz fakat yayınlanmış Türkçe oyunlar vardır. Bir yazımda *Şair Evlenmesi*'nden önceki bu türlü Türkçe oyunlardan bazı örnekler vermiştim [6]. Bunlar arasında Yunanca'dan çevrilmiş dinsel bir oyun, Doğu Dilleri Okulu öğrencilerinin yazdıkları veya çevirdikleri oyunlar yer almıştı. Bunların dışındaki çevirilerde Venedik'te bulunan Ermeni katolik Mıhtaryanların büyük yardımı olmuştur. Örneğin 1813 yılında H. A. G. Antimosyan'ın çevirdiği Molière'in *Zoraki Hekim* çevirisi gibi. Geçen yıl bana bir tanıdık sattığı oyunlar arasında bir kaç tane Ermeni harfleriyle Türkçe oyunlar bulunduğunu söylemişti. Bu oyunları satın aldığım sırada oyunların sayıca çokluğundan bunları inceleyecek vakti bulamamıştım, fakat daha sonra bunların incelenmesi sonunda Ermeni harfleriyle Türkçe değil fakat Ermeni harfleriyle eski Ermenice oldukları anlaşıldı. Anlaşılan bunları daha önce bir başka-

5- H.H. Baronian, *Maître Balthazar*, (Introduction et traduction par J.M. Silnitzky), Paris 1913, pp. XVIII–XXI.

6- Metin And, "İlk Türkçe Yazılı Oyun", *Oyun*, Ocak 1964.

sından satın alan bu tanıdık kandırılmıştı. Fakat bu yıl Amerika'da bir inceleme gezisi yaparken bir kitaplıkta Venedik'te Saint Lazare manastırındaki yayınlanan kitaplar kataloğunun Ermeni harfleriyle Türkçe kitaplar bölümünde Metastasio'nun dramlarından M. Jeremyan'ın çevirileri olduğunu gördüm[7], ve uğradığım bütün Üniversite kitaplıklarında bu çevirileri aramaya başladım, sonunda Los Angeles'de California Üniversitesinde Yakın Doğu Dilleri bölümünün dekanı sayın profesör A. Tietze'nin yardımıyle Metastasio'nun dört dramının Ermeni harfleriyle Türkçe çevirisini bir kitap içinde buldum ve fotoğrafını aldırttım. Kitabın başlık sayfası şöyledir:

Metastasio
Şairin teliflerinden birkaç ruhani kaside tercümeleridir.
Venedik Şehrinde St. Lazare Manastırında basma
Sene 1831

Kitaptaki oyunlar Metastasio'nun dinsel dramlarının bulunduğu Opere Sacra'dan seçilmiş. Bunlardan ilki *Apel'in Ölümü* (*La Morte d'Abel*), ikincisi *İshak Efendimiz Hazreti İsa'nın Örneği* (*Isaac figura del Redentore*), üçüncüsü *Hosep Kerezik* (*Guiseppe riconosciuto*), dördüncüsü *Isus Efendimizin Siyaseti* (Fransızca adıyle *La Passion de N. -Seigneur Jésus - Christ*). Kilisenin Metastasio'nun oyunlarını Türkçeye çevirtmekten amacının tiyatrodan daha çok dinsel olduğu apaçık ortadadır. Ancak Metastasio İstanbul'da geçen yüzyılda eserleri çok oynanan yazarlardan birisiydi. Yazarın *Aristodeme, Olimpiade, Themictocle* gibi oyunları ya çevrilmiş, ya da hem çevrilip hem de oynanmıştı. Kitabın okuyucuya öğüt gibi yazılmış 'İfade-i Meram' başlığını taşıyan önsözünün sonu şöyledir:

> *Metastasio şairin ruhaniye dair kitaplarından ihraç ve opera namıyle telif eylediği işbu vezinsiz kasideleri örneksiz bir tertip ile ettiği tercümeyi bazı ehlivukuf görüp, tahsin edip basma olunmasın arzularına binaen, okuyanlara dahi mahlul ve günahsız bir eğlence olur memulinle basma olunmuştur. İnşallah melulumuz boş olmaz.*

Oyunların çevirileri Türkçe kuruluş kurallarına aykırılıklara, bazı kelimelerin yanlış kullanılmasına karşın çok duru, arı bir Türkçeyle çevrilmiş, ve çoğunluk günümüzün kelimeleri kullanılmıştır. 1831 yılında böylesine arı bir Türkçe kullanılmış olması çok ilginç gözükmektedir. Örneğin oyunun kişileri 'söyleşenler' başlığını taşımaktadır. Buna bir örnek olmak üzere *Apel'in Ölümü* adlı oyunun başındaki sahneyi yani önce Habil ile Kabil'in sonra Havva'nın katıldığı sahneyi aynen aşağıya aktarıyorum:

Apel

Elinin her emeği
Birer hikmettir.
Şükürler olsun sana
Ya kadir Allah.
Seni ben meth eden,

Ömrüm oldukça
Ömrümün her gününde
Niyetim yenileyim.
Gelin, gelin milletler,
Bilemce siz methedin,
Allahın keremini.
Kereminden şüphem yok
Kurbanımı hoş gördü.
Ya ben kimim, yarabbi
Huzurunda bir geda.
İnsanoğlu kimdir ki,
Kereminle her defa,
Kayırır himmet eder,
Kendini gösterirsin.

Kaen

Sevincin ne birader
Gözün ağlar, yüzün güler
Sana bir hal olmuştur.

Apel

Gel ey Aziz biraderim,
Sevincime sen de sevin.
Sen hissedar olmadıkça,
Sevincim noksan olur.
Allaha sunduğum kurban
Bugün makbule geçti.

Kaen

Senin böyle söylemen,
Çok cesaret değil mi?
Sakın kendi kuruntun,
Şayet seni aldata.

Apel

Yok yok birader.
Pek aşıkârdır
Onun hikmeti.
Kendi emri olmazsa
Enasır kımıldamaz.
Naklini dinle de
Şüphen kalmasın.
Kuzularımın
Turfandasından,
En semizini
Ayırıp sundum
Her şeyi veren
Allaha kurban.
Yarabbim benim
Sana peşkeşim,
Salt alnım teri,
Ve elemeğim
Değildir dedim.
Kalbimin dahi
Pak fikirlerin
Sana sunarım
Sen nazar kıl der iken,
Sözün ağzında kaldı.
Gecenin ayazında
Bazı yıldız düştüğün
Gördüğüm var mı?
Onun gibi bir ateş
İndi yıldırım gibi,
Kurbanımı doladı,
Yakdı, kül etti, uçtu.
Hayran oldum ben kaldım.
Ümit, korku ve ferah,
Yüreğimi şaşırttı.

Kaen

Neler naklediyorsun?
Sözün yalandır demem.
Bugün ben de Allaha
Vardım bir kurban sundum.
Lâkin bu öğündüğün
Hikmetlerin birini,
Ben göremedim.
Gel Valide, gel dinle,
Apel'in naklettiği
Görülmedik hikmeti.
Dinle, bak inanır mısın?
Yeva, Kaen ve Apel?

Yeva

İnan oğul, şüphe etme.
Ben de gördüm.

Kaen
Neyi gördün?
Yeva
Sunduğu kurban ila,
Gökten inen ateşi.
Kaen
Öyleyse gerçektir.
Yeva
Şüphe etme gerçektir.
Kaen
Ah o zalim gerçeklik
(Canımı yiyecektir)
Yeva
Kalbinizin sevincine
Kendiniz aldırman.
İlk kurbanı sundunuz,
Dönün imdi hizmete.
Kaen, sen dön tarlaya,
Apel gitsin koyuna,
Babanızın verdiği
Hizmeti eda edin.
Borcunu eda edin
Hizmeti Allaha eder
Ve Allaha makbul olur.
Apel
Bundan tatlı bir emri
Olamazdı Valide
Benim sadık sürüme
Ne aşkım var bilirsin.
Ne çektiğin zahmetler
Gözüne çok görünür,
Ne anlımdan akan ter.
Benim benim ol öz çoban,
Sürüsünün uğruna
Özcanın feda eden.
Kuzular çobanın tanır.
Ben de bir bir onları
Hem bakar, hem kayırırım,
Sürümden olanları.

170 sayfa olan kitapta bütün oyunların dili böyledir. Böyle Ermenice harflerle basılmış daha başka oyunlar da olduğunu biliyoruz.

müzikli türk tiyatrosu / burhan arpad

1- Başlangıç

Türkiye Türklerinin batıdan gelen tiyatroyu benimsemeleri, gerek oyunculuk, gerek tiyatro yazarlığı alanında ilk denemelere girişmesi yüz yıllık bir geçmişe uzanabiliyor. Bu kısa geçmişi, daha gerilerde sultan çevresinde pek tek tük birkaç gösteri denemesiyle biraz daha uzatılabilir.

Tiyatro kavramının oyun ve oyunculuklarını, en ilkel toplumlardan başlayarak bütün toplumlarda görülen çeşitli dinsel törenler, büyücülükler gibi olaylardan ayrı tutmak gerektiği kanısındayım. Bundan ötürü de,

çeşitli Türk toplumlarının bu anlamdaki oyun ve oynayışları, daha sonraları Osmanlı Türklerinin saray ve çevresinin çalgılı, ya da çalgısız türlü gösterileri, memleket insanlarının değişik bölgelerdeki köy oyunu ve açık hava gösterileri de benim anladığım tiyatro kavramı dışında.

Müzikli Türk tiyatrosunun kısa geçmişini bu açıdan ele alıyorum.

Türkiye Türklerinin müzikli tiyatroyla ilgilenmeleri, Osmanlı toplum düzeninde doğudan batıya geçişin belirli başlangıç dönemi sayılan Tanzimata rastlar. Sultan Mahmut Osmanlı ordusunu yeni baştan kurar; giyiminden eğitimine kadar her yanıyle bir değiştirmeye giderken Yeniçeri ocağının Mehter takımı yerine Bando muzikayla canlandırmak ister, yeni Osmanlı askeri birlikleri "Nizâm-ı Cedîd"i. Bu amaçla İtalya'dan çağırılan G. Donizetti - ünlü besteci Donizetti'nin kardeşi - , İstanbul'a vardığı 17 eylül 1828'den altı ay sonra, bu sürede yetiştirdiği Türk öğrencilerine, Sultan için bestelediği Mahmudiye marşını çaldırır. Sultan Mahmud'un ölümünden sonra tahta çıkan Mecit, devlet yönetimini Reşid ve Fuad paşalara bırakır, çalgı, oyun, hoşça vakit geçirip gönül oyalayacak konulara verir kendini. Çocukluk yıllarından tanıştığı ve yakınlık kurduğu Donizetti'ye de her kolaylığı gösterir. Çok sesli Türk müziği ve bu müziğin batı dünyasında da ancak birkaç yüzyıllık bir geçmişi olan müzikli tiyatro, Osmanlı Türklerinde ilk kıpırdanma ve ürünlerini bu dönemde sağlar. Donizetti, Osmanlı ordularının ilk bandosunu kurduktan sonra, Sultan Mecid'in desteğinden de yüreklenerek, Türk gençlerini çok sesli müzikli parçalar okumağa da alıştırmıştır.

M. Ragıp Kösemihal'in *Türk-Avrupa musiki münasebetleri* adlı eserini de, doğduğu şehir olan İtalya'da Bergamo şehrinde maestro Dolcy'ye gönderdiği 1846 tarihli bir mektupla İtalyan operetlerinin partisyonlarını istediği yazılıdır:

"Türk öğrencilerimin İtalyanca şarkı söylediklerini, oğlum size belki anlatmıştır. Sultan, birkaç operet görmek istiyordu. Fakat kime başvurmak istediğimi gerçekten de bilemiyorum. Yukarda adlarını yazdığım parçaların işimi kolaylaştıracağını sanıyorum."

Sultan Mecit'in hükümdarlığı sırasında, İtalyan opera kumpanyalarının İstanbul'da gerek Sultan'ın Dolmabahçe'deki Saray tiyatrosunda, gerek Beyoğlu'nda levantenlerin ve saray çevresinden Osmanlı aydınlarının gittiği özel tiyatrolarda günün sevilmiş müzikli oyunlarını sunduklarını ve ilgi gördüğünü, çeşitli kaynaklar bildiriyor. Yine bu dönemde Saray'da kadın ve erkeklerden kurulan ilk Türk orkestraları, çok sesli müzik parçaları çalmağa başlamıştır. O günlerin ünlü bestecisi Franz List'in İstanbul'da piyano konseri verdiğini de, tarihçi Refik Ahmet yazıyor.

2- İlk Örnekler

Bütün bu çabalar, ve yabancıların sunduğu örnekler, Saray çevresi dışında kalan Osmanlı İstanbul'un orta halli kişileri arasında da çok sesli

müziğe dayanan sahne oyunları denemelerine yol açtı. Bu denemelerin ilk ve ilk olmasına rağmen başarılı örneklerini Osmanlı Ermenileri verdi. Türk tiyatrosuna her alanda öncülüğünü yapmış olan Osmanlı Ermenileri, 19. yüzyılın ortalarına doğru önce aralarında Ermenice, sonraları da her sınıf halka Türkçe olarak "Tiyatro" oynamağa başlamışlardı. İstanbul'un Ortaköy ve Hasköy gibi semtlerinde başlayan bu gösteriler, daha sonra Gedikpaşa ve Beyazıt semtlerine de geçti ve Gedikpaşa tiyatrosu adıyle Türk tiyatro tarihinin ilk önemli dönemini ortaya getirdi.

Müzikli Türk tiyatrosunun kuruluşunu sağlayanların başında Serope Bengliyan (1835 - 1900) ve Dikran Çuhacıyan (1840 - 1898) geliyor. Serope Bengliyan, ses ve sahne sanatçısı ve tiyatro adamı olarak, Dikran Çuhacıyan da müzikli Türk oyunlarını besteleyen ilk sanatçı olarak. 19. yüzyılın son çeyrek yılında bazen birlikte, bazen ayrı ayrı yaptıkları çalışmalarla, önce İstanbul'da başlayan müzikli Türk tiyatrosunu Osmanlı İmparatorluğunun geniş topraklarına, hatta o sıra imparatorluktan birer ikişer ayrılan yerlere kadar götürerek sınırlar dışına da tanıtmış oldular.

Büyük Bengliyan diye anılan Serope Bengliyan, önceleri değişik topluluklarda dramlar ve komediler oynuyor ve 1867'den sonra Gedikpaşa Tiyatrosunun kadrosunda yer alıyor. Güllü Agop'un Sultan Hamid'den yazılı metinlerle oyun oynama tekelini elinde bulundurması üzerine bir yandan "tuluat" diye adlandırılan piyessiz oynayan kumpanyalar ortaya çıkıyor. Gedikpaşa tiyatrosunun az ötesinde, Beyazıt'da açılan bir başka tiyatro ise, müzikli oyunlara başlıyor. Bu topluluğun başında, Milano konservatuvarında dört yıllık bir öğrenimden sonra İstanbul'a dönünce opera ve opera komikler yazmağa başlayan Dikran Çuhacıyan var. Önce Beyoğlunda Naum'un tiyatrosunda ilk operası Arsas'ı İtalyan amatör oyuncular tarafından sunulan Çuhacıyan, Sultan Mecid'in saatçi başısının oğludur. Dört yıl bulunduğu İtalya'da, o sıra parlak bir dönem yaşıyan İtalyan bestecilerinin büyük ölçüde tesirinde kalmıştır. Fakat eserlerinde bu çok belirli tesirlere, hatta yer yer aşırı benzemelere rağmen, müzikli Türk tiyatrosunun öncü bestecisi olmak başarısını da kazanmıştır.

Sezişi güçlü bir tiyatro adamı olan Güllü Agop, yönettiği Gedikpaşa tiyatrosu için Beyazıt topluluğunun zorlu bir rakip olduğunu hemen kavrıyor ve kısa bir süre sonra Çuhacıyan ve beraberinde çalışan sanatçıları kendi çatısı altında birleştiriyor. Müzikli Türk tiyatrosunun kuruluş dönemi işte bu yıllara rastlar. Bir yandan Dikran Çuhacıyan'ın yeni opera komik ve operetleri (Leblebici Horhor ağa, Köse Kâhya, Arifin Hilesi) başarıyla halka sunulur ve büyük ilgi görürken, öte yandan da, o günlerin batı tiyatro merkezlerinde ramp ışığına çıkan en yeni müzikli oyunlar temsil ediliyor. Sözgelişi: Offenbach'dan Orphé Cehennemde (ilk oynanışı Paris: 1858), Offenbach'tan Güzel Helen (İlk oynanışı: 1864, Paris), Lecoq: Madam Ango'nun Kızı (İlk oynanışı: 1872, Brüksel), Lecoq: Giroflé - Girofla (İlk

oynanışı: 1874, Paris), Gedikpaşa tiyatrosunda Türkçe olarak İstanbullulara sunuluyor. Zamanın ileri gelen Türk aydınları ve hatta devlet adamlarının da bu oyunları çevirerek ve tiyatronun sanat yönetimiyle ilgilenerek destek olduklarını da belirtmek gerekir. Hasan Bedrettin ve Şakir beylerin çevirdiği "Giroflé - Girofla metni Türkçe bakımından ilginçtir: O günlerin ağdalı Osmanlıcasına rağmen bu çeviride:

"Gül memleketidir burası,
Burada âram edelim
Bülbüllerin latif sedası
İle güzel eğlenelim..."

gibi açık bir Türkçenin ağır bastığı parçalar çoktur.

Ne var ki, bu ilk ve parlak dönem, kısa ve geçicidir; yabancıların dıştan ve daha çok kendi ekonomik çıkarları için yaptıkları zorlamalar sonucu bu dağınık çabalar, sosyal düzeni hızla çöken Osmanlı İmparatorluğunun kapkaranlık yapısında birer kıvılcım bile değildir; yığınlar kara alınyazılarını bağlamaları, kavalları, ya da yanık sesleriyle anlatmak durumundadır. Bu durum 1908 Meşrutiyet değişimine kadar, gittikçe karanlıklaşarak sürer.

Fakat 1908 de, müzikli Türk tiyatrosu bakımından, yeni birşey getirmez. Gedikpaşa Tiyatrosunun repertuvarı, daha da yetersiz oyunlar ve oyuncularla tekrarlanır. Çuhacıyan çapında değil, fakat daha az başarılı bir besteci de ortaya çıkmaz. Buna karşılık bir yandan, tek sesli Türk müziğini sahneye uygulama çabalarına rastlanır. Birinci Dünya Savaşı ve mütareke yılları, bu alanda verimsiz bir çok örneklerle doludur.

3- Geçit Dönemi

Birinci Dünya Savaşı'nda Osmanlı İmparatorluğunun savaş ortağı Avusturya'dan gelen ünlü operet toplulukları, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarından bütün dünyayı sarıveren Viyana operet türünün en güzel örneklerini hiç değilse orta sınıf İstanbullulara tanıtmıştır. Savaş sırasında Budapeşte, Viyana'ya gönderilen Türk gençleri de, tiyatro sanatının bu renkli ve canlı türünün çekiciliğine kapılmıştır. Bunun sonucu, "Mütareke" yılları İstanbul'unda görülür. Budapeşte'ye tarım öğrenimi için gönderilen Cemal Sahir adlı Türk genci, yurda döner dönmez, sahneye atılır ve Türkçe Viyana operetleri oynayan bir topluluğu kendi adına kurar. Sahir opereti adıyle çalışan bu topluluk, 1921 - 1929 arasında oldukça başarılı oyunlar verir ve Kalman İmré, Franz Lehar gibi ünlü Viyana bestecilerinin operetlerini Türk seyircisine tanıtır. Çevre, Gedikpaşa ve daha sonralara göre daha da yaygın ve geniştir. Osmanlı Ermenilerinin yerini Türk gençleri almaktadır. Hepsi de kendi kendini yetiştirmiş olan bu sanatçılar, bin bir sıkıntıya göğüs germektedir. 1919-1923 yıllarında Sahir opereti'nin çok sesli müziğe dayanan operetleri karşı saz heyetleriyle müzikli oyunlar

verme denemeleri de görülür. Çöken imparatorluğun parlak yanlarını yeni bir Osmanlılık hamlesiyle canlandırmak amacını güden bu çabalar, kısa bir süre sonra başarısızlıkla sona erer. Bu dönemin ilginç kişisi, Muhlis Sabahattin'dir. Meşrutiyetten sonra önce politikaya atılıp sonra müzikte karar kılan Muhlis Sabahattin (1885 - 1947), yetersiz müzik tekniğine rağmen, zengin melodi yakalayışları ve yorulmak bilmez sanatçı gücüyle Türk tiyatrosunda Çuhacıyan'dan sonra rastladığımız ikinci bestecidir.

4- Cumhuriyetten Bu Yana

Cumhuriyet'in ilk on yılı, Meşrutiyet ve Mütareke yıllarının getirebildiklerinin bir süre daha sürüklenmesiyle geçer. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosunda 1932 - 1936 yıllarında müzikli Türk oyunları oynanır. Bu dönemin özelliği, Türkiye'de o güne kadar hep kişilerin ve ülkücü sanatçıların bin güçlüğe katlanarak yaptığı çabaların bir belediye tiyatrosunca ve resmî bütçeyle yürütülmesidir. Müzik ve tiyatro bakımından özelliği de, o güne kadar büyük müzikle meşgul olmuş Türk bestecisi Cemal Reşid Rey'in, ağabeyi Ekrem Reşid Rey'le operetler yazmasıdır. Cemal ve Ekrem Reşid Rey'lerin ortak çalışmasıyle sunulan bu yeni Türk operetleri, daha çok revü - operet türüne girer. Klasik operetin belirli ses sanatçılarına dayanan yapısı yerine, danslar, küçük küçük şarkılar ve baleler serpiştirilmiş, bir çok tablolu oyunlardır. *Lüküs Hayat*, *Deli Dolu*, *Üç Saat* ve daha bir kaç oyun, uzun süre afişte kalmıştır. En önemlisi, çok kolay melodileriyle bu revü operetler, İstanbul'un her sınıf halkı tarafından benimsenmiştir; çoğunun ezgileri bugün de hâlâ unutulmamıştır.

İstanbul Şehir operetinden sonra Ses opreti adıyla kurulan bir topluluk, daha sonraları Muammer Karaca topluluğu, daha öncelerin Süreyya ve Halk operetleri, zaman zaman verdikleri oyunlarla müzikli Türk tiyatrosunu sürdürdüler, fakat herhangi bir başarı ve özellik getirmediler.

5- Devlet Operası

21 nisan 1941 günü Ankara Halkevi sahnesinde verilen Mozart: Bastienne ve Bastien, Puccini: Butterfley, önce musiki muallim mektebi olarak başlayıp sonraları Devlet konservatuvarının kurulmasıyle sürdürülen verimli çalışmaların ilk ürünleridir. Berlin yüksek müzik okulu kompozisyon profesörü Paul Hindemith ve ünlü tiyatro adamı profesör Carl Ebert'in 1935 - 1937 yıllarında Ankara'da yaptığı incelemeler sonucu verdikleri raporlarla yeni baştan düzenlenen Devlet Konservatuvarı, ikinci savaş yıllarında "Tatbikat sahnesi" adıyla ilk operaları sundu. O günden bugüne, arada bir aksamalar ve gerilemeler de olsa, gelişti, opera'nın yanı sıra bale ve klasik operet oynayan sanatçılar da kazandırdı. Yine bu arada Türk bestecileri bazı operalar yazdılar. Nüvit Kodalı'nın *Van Gogh* ve Sabahattin

Kalender'in *Nasreddin Hoca* opera ve komik operaları, iki ayrı türün ve iki ayrı müzik anlayışının birer örneği olarak sunuldu. İstanbul'da Belediye'ye bağlı bir Şehir operası da, yeni bir müzikli Türk topluluğu olarak, son yıllarda devamlı temsiller vermeğe başladı.

Ana hatlarını vermeğe çalıştığım bir yüzyıllık geçmiş, Türk toplumunun sosyal yapısının bütün katlarına, geniş yığınlara uzanacak niteliğe ne yazık ki hiç bir zaman kavuşamadı. Bunun başlıca nedeni, müzikli tiyatronun çok sesli müzik sorununun ele alınmasına bağlı olduğudur. Bu büyük sorun da, bugüne kadar programlı bir eğitim sorunu olarak ilgililerce hiç bir gün gerçeği gibi benimsenmedi.

TİYATRO TARİHİ BETİKLERİ/BAHA DÜRDER

Son yıllarda tiyatroya ilgi o kadar çoğaldı ki, Ankara'nın, kurulacak Başkent ve Mithatpaşa tiyatroları ayrık, altısı resmî, üçü özel; İstanbul'un opera dahil altısı resmî on ikisi özel; İzmir, Bursa, Adana, Ordu, Eskişehir.. gibi büyük kentlerin yardım gören tiyatroları ve gençlik kuruluşları da sayılırsa, otuzdan çok sahne her akşam türlü yapıtları ramp ışığına kavuşturuyor.

Bunun yanı sıra tiyatro betiklerinin yayımlanması da son günlerde çoğaldı. En titiz basımevleri bile duraksama ile başladıkları tiyatro dizilerine, son günlerde hız verdiler. Millî Eğitim Bakanlığı, klasikler dizisindeki tiyatro betikleri yanında, modern tiyatro dizisi ile yerli oyunlar dizisini memnunluk verici bir hızla sürdürüyor. Öbür yandan Varlık, Remzi, İnkılâp, Dost, İzlem, Bilgi... gibi dergi ve basımevleri de belirli diziler içinde ve dışında, bol bol oyunlar yayınlıyorlar. Perakende basılanları da buna katarsak 1965'de yetmişi aşkın tiyatro yapıtının basıldığını görüyoruz.

Bunların arasında tiyatro tarihimizle ilgili olanların yanında, tiyatronun türlü yönlerine değinenler de var. Bu türlü betiklerin sayısı da doksanı buluyor. Bunlar, yalnız tiyatro okumaktan hoşlananları değil, gerek yayımlama gerek inceleme bakımından bu işle uğraşanların da çoğaldığı gerçeğini ortaya koymakta... Gerçekten, Karagöz, Ortaoyunu gibi "Türk Temaşası" ile ilgili betikler ayrık, bu yazının sonundaki dizi, söylediklerimizde bizi haklı çıkaracaktır.

Türk Tiyatro tarihine ışık tutan betiklerden söz edilirken, biyografi ve tiyatronun öbür dallarını konu seçen betikleri ayrık tutmamız gerekiyor. Bu işe girişmek, hem dergi programının sınırlarını zorlamak, hem de belirli bir görüşü zedelemek olacaktır [1].

Oysa, Ahmet Refik Altınay'ın 1927'de yayımladığı *İstanbul Nasıl Eğleniyordu* adlı yapıtında, türlü eğlence ve oyunların anlatımı yanında: Kıssahân Nedir, Meddah Ne Demektir, Karagöz Nerden Çıktı, Karagözcülük Nedir - Lûbiyat Kumpanyaları ve Gösterdikleri Marifetler - Ortaoyunu Ne Zaman Teessüs Etti - Palanga Nedir, Kiriz Nasıl Olur - Türkiyede İlk Tiyatro Ne Zaman Yapıldı? - Tuluat Kumpanyaları Nerden, Nasıl Çıktı - Muzika-i Hümayun ve Saray Tiyatroları... gibi makaleler varsa da, bunlar, betiğin tümünü kapsamadıklarından ve belirli bir amaç hatta metotla işlenmediklerinden, Ahmet Rasim'in anılarındaki bölümler gibi, ancak şöylece değinilip geçilecek belgeler sayılabilir. Öbürlerinin ise tiyatro tarihimizle doğrudan doğruya ilişkileri bulunmadığından ele

1) Ayrık tuttuğumuz yapıtlar, bu yazının sonundaki dizide görülecek olan : a) İstanbul Nasıl Eğleniyordu, Türk Temaşası, Gönlü Yüce Türk, Kırk Gün Kırk Gece, Kısa Bale Tarihi... b) Sahnemizin Değerleri, Son Perde, Tiyatro 1963, Çadır Tiyarosu... dur.

alınmadılar. Metin And'ın ve Nurullah Tilgen'in *Kavuklu Hamdi*'lerinin bu bakımdan ele alınmadıkları gibi.

1 – *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu*[2].

Bizde, Batıya pencere açan edebiyatımızın tiyatro kolu ile ilgili, ilk tarih denemesidir. İki cilt olan yapıtın ilk cildi, Cumhuriyetten önceki dönemlere ayrılmış ve : Türkiye'de Yabancı Tiyatrosu –Türk Tiyatrosu Nasıl Başladı–Gedik Paşa Tiyatrosu - Tiyatro Edebiyatımız Nasıl Başladı - Güllü Agop - Bursa Tiyatrosu - Ahmet Fehim - Manakyan ve Tuluat - Operet - 1908'den Sonra Sahnede Türkler - 1908'den Sonra Tiyatro Edebiyatımız - Darülbedayi Nasıl Kuruldu - Darülbedayi'in İkinci Kuruluşu - Cumhuriyetin İlânına Kadar - Türk Kadını Sahneye Nasıl Çıktı - Darülbedayi ve Tiyatro Edebiyatımız konularını işlemiştir.

İkinci ciltte ise: İstanbul'da Şehir Tiyatrosu Kurmak Teşebbüsü - Şehir Tiyatrosu Nihayet Kuruluyor - Darülbedayi'de Son Vaziyet - İstanbul Şehir Tiyatrosu Sahnesi - Tiyatromuzda oynanan Eserler - Tiyatro Muharirleri Ne Kazanırlar - İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Bütçesi - Kadro - Behzad'ın Jübilesi Tiyatro Mektebi - Hususî Tiyatro Heyetleri - Anadolu'da verilen Temsiller - Anadoludaki Tiyatro Binaları - Gazi ve Tiyatro - Halkevleri Temsil Şubeleri - Tiyatro Neşriyatı - Yabancılar Ne Diyorlar, konuları ele alınmıştır.

Bu iki ciltlik eser, Refik Ahmet Sevengil'in yeniden işleyip daha geniş bir planla hazırladığı tiyatro tarihi için taslak sayılacaktır.

Nitekim yazarın öbür bölümlerde göreceğiniz dört ciltlik yapıtları, bu betikte taslak olarak ele alınan konular, daha geniş ve daha dokümana dayanılarak işlenmiş; yeni yeni belgeler değerlendirilmiştir.

Bunun ilk yapıt olması, bizi, eksik bölümlerinin eleştirmesine yöneltmemiş; aksine, bu ilk tiyatro tarihi için Sayın Sevengil'e bir çok şeyler borçlu olduğumuzu belirtmeye olanak hazırlamıştır.

II – *Türk Tiyatro Tarihi I*: (Eski Türklerde Dram Sanatı)[3].

Devlet Konservatuvarı yayınları içinde basılan; 91 sayfa metni, 38 resmi ve 3 sayfa tıpkıbasımı bulunan bu betik, yazarın hazırladığı büyük Türk Tiyatro Tarihi'nin ilk cildidir.

Eski çağdan başlayıp bugüne doğru yönelen konunun akışı, çeşitli belgelerin gözden geçirilmesiyle elde edilen bilgiler, yazarın süzgecinden geçirilerek verilmektedir. Asıl belgelerden yalnız notların genişletilmesi biçiminde verilen bu betikteki bölümler daha önce "Cumhuriyet", "Akşam" ve başka gazete ve dergilerde çıkmış hatta kimi tartışmalara bile yol açmıştı. Konumuza göre eski Türklere yakıştırılarak yorumlanan bölümler, tabiidir ki, aksi ispatlanıncaya kadar birer belgedir. Yazar, bu ciltte, bölümlerin esas konularını kuran kaynakları inceleyip kendi süzgecinden geçireceğine, bütün vesikaları oluğu gibi verip, incelemelere öyle girişseydi, gerçi kitap bir hayli genişlerdi ama, geriye bırakılacak bir ana yapıt meydana çıkmış olurdu.

Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Enstitüsünün (Belgeler) adıyle bazı betikler yayınlayacağını bir zamanlar duymuştuk. Bedrettin Tuncel'in işi ele alacağı da kulağımıza gelen bu haber, yedi yıldır gerçekleşmedi. Bu betiğe kaynak olacak bu belgelerin bir an önce yayımlanmasını candan dilemekteyiz.

Kitabın bölümlerinde şu konular belirtilmektedir:

Eski Çağlarda: Tiyatro Sanatının Kaynağı - İlk Dram - Türk Dinî Törenlerinde Dram Unsuru - İlk Aktörler - Sümer ve Etilerde - Yunan Tiyatrosu'nun Önceleri - Temsil Edilen Eski Türk Destanları - Çin Tiyatrosu'nda Türk Tesiri - Dört Bin Yıl Önce Türk Dramı - Türk Moğollar ve Tiyatro - Selçuk Türklerinde Dramatik Eğlenceler - Anadoluda Dinî Temaşa.

Osmanlılarda : Padişah Düğünleri - Savaş Oyunları - On Altıncı Asırda Bir Bale Pandomim - Moreska ve Matezina Dansları - Osmanlı Sarayında Sanatkârlar - Mudhik ve Mukallitler - Edir-

2) Refik Ahmet Sevengil, Kanaat Kitabevi 1934.

3) Refik Ahmet Sevengil, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1959.

ne Düğünlerindeki Bale Pandomim - Osmanlı Sarayı Hareminde Bir Temsil - Yahudi Komedyaları - Sokak Eğlenceleri - Esnaf Alaylarındaki Taklitler - On Dokuzuncu Asırda Saray Eğlenceleri - Curcuna ve Kol Oyunu - Ortaoyunu - Karagöz - Eski Tiyatro Eserlerimiz.

Köy oyunları: Alevî Köylerinde Kış Oyunları - Elekçi Oyunu - Eskişehir Köylerinde - Orta Anadoluda Örf ve Âdet Komedileri - Köy Oyunları ve Tuluat Tiyatrosu - Anadolu Halk Raks-larında Dram Unsurları.

III. İstanbulda Tiyatro [4].

Bu yapıt, içinde, kişisel ve özel görüşler bulunmakla birlikte, çeşitli durumları ve kişileri belirt-mesi bakımından tiyatro tarihine ışık tutan bir betik olabilir, kanısındayız. Özellikle birinci bölümü, İstanbul'un tiyatrolarını tanıtmak bakımından önemlidir. İkinci bölümde, 23 sanatçı ile röportaj vardır ama, yalnız ve yalnız belirli bir açıda toplanan sorularda tiyatro tarihçisini ilgilendiren pek önemli gereçler yoktur. Biyografiler bile tam değildir. Bununla birlikte tiyatroyu seven ve dedikodusunu izleyen herkes, isteyerek bunu okuyabilir. Yapıtta şu bölümler ilgi çekicidir.

İstanbul'da Tiyatro Seyircisi - İstanbul, İstanbullu ve Tiyatro - İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları (Dram, Komedi, İstanbul Bölümleri) - Bünyesi ve Tiyatro Sanatçısı - Küçük Sahne - Kral Öldü, Yaşasın Kral - Küçük Sahnede Bir Yeni Anlayış - Haldun Dormen Tiyatrosu - Karaca Tiyatro (şimdiki değil), Müzikli, Danslı Tiyatrolar..

Bir tarihçiden çok, sanata tutkulu bir tiyatrocuyu ilgilendiren betikte, keçiboynuzundaki bal kadar işe yarar belge bulunsa bile, gene de yararlanacaklar için "birşey"dir.

IV – Perde Arkası [5].

Bu yapıt, tiyatro tutkularını, kulaktan kulağa duyduğu "perde arkası"nın büyüsü ile ilişki kurdurmakta, yıllar boyunca dedikodu olarak dolaşan kimi olayların iç yüzü ile karşılaştırmakta.. Bir tiyatro eleştirmeni olan Burhan Arpad birçok konuları, esas ana konunun çekiciliğinden çok, öyle ilgi çekici yönlerden tutmuş ve gözümüzün önüne sermiştir ki, bu betikten tiyatro tarihçisi birçok belge çıkarabilir; hatta tiyatronun amatör sanatçısı ve tutkulu seyirci, ramp ışığına gönül vermiş herkes, kendine göre birçok şeyler bulabilir. Aslında her konuya ilgi çekmek, konuyu etkili hale sokmak demek, o konunun tutulacak ve sunulacak yönünü bulup keşfetmek demektir. İşte Burhan Arpad bu işi tiyatro sevgisi ile gelişen bir ustalıkla yapmış. Hiç umulmadık sayfada, tiyatro tarihimize "Belge" bulmak, işten bile değil.

Yapıtın içindeki yazıların başlıkları bile, bizi ilgilendirmeye yeter nedenlerdendir.

Şehzadebaşı Direklerarası Şark Tiyatrosu (Beyoğlundaki değil) - Ertuğrul Tiyatrosu - Komik - i Şehri Hasan Efendi - Allı Morlu Kartelalardan Renk Renk Neon Işıklarına - İlk Rolü Bugün de Ezberinde 50 yıllık Aktör - İstanbul Coline Moore'u Yine Alkış Topluyor - Kundağı Kuliste Açılan Operet Yıldızı - Rol Uğruna Başında Sandalye Parçalatan Aktör - Varını Yoğunu Cibali Baba'ya Borçlu Komedyen - Büyük Sanatkâr Naşid ve İzinde Giden Kızı - Hiç Kimsenin Olmayan Araziyi Aşmaya Çalışanlar - Şark Tiyatrosu Büfesinden Day Stüdyosu Sahipliğine - Yüz Yıllık Ayyar'la Delikanlı Üvey Baba - Bir "Taş Parçası"nı Baştacı Yapan Sanatkâr - Hatıralar Galerisi.

Ben kendi payıma Mustafa Nihat Özön'le hazırladığım ve halen 20 forması basılan "Tiyatro Ansiklopedisi" için çok gereç buldum.

V – Türk Tiyatrosu Tarihi II [6]:

Bu, çalışkan ve tiyatro ile her yönden ilgili yazarın, büyük tiyatro tarihi ikinci kitabıdır. Buraya aldığımız bölüm başlarının adlarına göre yapıtın önemi kendiliğinden meydana çıkar.

A) Opera ile ilk temaslarımız:

Onaltıncı Asırda bir Ballet Pantomime - Atmeydanı'nda Verilen Musikili Temsil - Moresko ve Maltezina Dansları - Venedikten Opera Getirtmek Teşebbüsü - Türk Elçisinin Fransa'da

4) Turgut Akter - V. Özbek 1959.
5) Perde Arkası, Burhan Arpad, Yeditepe yayıları, 1959.
6) Opera sanatı ile ilk temaslarımız, Refik Ahmet Sevengil, 1959.

Gördüğü Opera - Viyana ve Berlin Operalarında Türk Elçileri - Petersburg Operası'nda Türk Elçisi - Üçüncü Selim'in Sarayında Opera.

B) Beyoğlunda Opera Temsilleri:

İlk Tiyatro Binaları ve Tiyatro Bilgisi - Dram Sanatını Anlatan İlk Yazı - Türkçeye Çevrilen İlk Piyes - Naum'un Birinci Tiyatrosu - Naum Tiyatrosunda Oynanan Operalar - Basılı Opera Hülâsaları - Naum'un İkinci Tiyatrosu - Naum Tiyatrosunun Dört İlânı - Naum Tiyatrosunun İmtiyazları, Piyangoları, Şirket Kurma Teşebbüsü - Madam Ristori Naum Tiyatrosu'nda - Naum Tiyatrosu'nun Son Yılları - Naum Tiyatrosu'nda Avrupa Kral ve Kraliçeleri - Naum Tiyatrosu Yanıyor - Fransız Tiyatrosu - Ermeni Tiyatrosu - Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Opera Parçaları - İkinci Gedikpaşa Tiyatrosu.

C) Sarayda Operet Kurma Teşebbüsü:

Osmanlı Sarayı ve Batı Sanatı - Askeri Bando ve Donizetti - Sarayda Operet Temsilleri İçin Hazırlık - Kızlar Fanfarı ve Bale Heyeti - Abdülmecid'in Dinlediği Opera Parçaları - Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu.

Ç) İlk Opera Eserimiz:

Hayrullah Efendi - Hikâye-i İbrahim Paşa - Gazel Şeklinde Aryalar - Hayrullah Efendinin Tercüme Ettiği Piyes: Rotomago Oyunu - Üçüncü Selim Devrinde Yazılan Bir Komedi.

Bu betikteki bölümler, daha kısa, fakat aynı belgelerden yararlanmak ve gereği kadar yorumlanmak suretiyle, özellikle Devlet Tiyatrosu ve Operası dergilerinde çıkmıştı. Fakat, ayrı tarihlerde yayımlanan makaleler esas tutularak ve belirli bir örgü ile işlenerek betik olunca, yapıtın önemi ve doldurduğu boşluk hemen göze çarpıyor.

Betiğin 27. sayfasında, önceden de söz konusu edilen 5 opera özet kitabından haber veriliyor. Buna Maznadieri'yi de eklersek dizi altıya çıkar.

Bu yazının çıktığı tarihe kadar Tanzimat ve Saray Tiyatrolarına değinen ciltler yayınlanmış bulunuyor. Sevengil'in Meşrutiyet Tiyatrosu ile Darülbedayı ve Dönemi de çıkarsa bilgi sınırlarımız genişleyecek.

VI – Tiyatro Bibliyografyası[7]:

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi Tiyatro Enstitüsü yayınları arasında çıkan bu betik Millî Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü'nden Behire Abacıoğlu ve kütüphanecilik uzmanlarından Semahat Turan'ındır.

Bu betik Ankara Üniversitesi Tiyatro Enstitüsü öğrencilerine, özellikle meraklılara ışık tutucu niteliktedir.

Hazırlayanlar, yeni hârflerin kabul edildiği 1928'den 1960 yılı ortalarına değin, Türkiye'de kitap haline getirilmiş Türkçe oyunlarla, çevirileri, tiyatro üzerine yazılmış ve çevrilmiş betikleri elemiş, bunların bilimsel listesini ortaya koymuşlardır. Betikte önce : Tiyatro sanatı ile ilgili (genel nitelikte, Karagöz ve ortaoyunu ile ilgili; tiyatro yazarlarının biyografyalarını veren) yapıtlara yer ayrılmıştır. Bu bölüm şair ya da başka türde yapıtları bulunan kişileri genel olarak ele alan yayımlardan da söz edilmiştir. Fakat biz salt tiyatro yazarı olmayan bu kişilerin öbür yanlarından da söz eden bu gibi yapıtlara "tüm tiyatro ile ilgili" kişilerin yanında yer vermeyi pek önemli bulmamaktayız.

İkinci bölümde oyunlardan söz edilmiştir. Bunlar da : Türkçe oyunlar Karagöz ve Ortaoyunu, Alman, Amerikan, Azerbaycan, Çekoslovak, Fransız, Hint, İngiliz, İskandinav, İtalyan, Latin, Macar, Rus, Yunan yapıtları yazarı ya da yazarının hangi ulustan olduğu bilinmeyen eserler olarak bölünmüştür. Üçüncü bölmede opera livreleri ve opera üzerine kitaplar sıralanmıştır. Dördüncüde ise yazar adları, yapıt adları, yapıtların orijinal adları, dizinleri, yer almaktadır.

Yapıtlar her bölümde, yazarlarının soyadlarına göre, alfabetik ve Türkiye Bibliyografyası'ndaki düzenlenişine göre sıralanmış; künyelenmiş ve çok kısa ve eksik de olsa gerekli bilgiler eklenmiştir.

7) Tiyatro Bibliyografyası, Behire Abacıoğlu - Semahat Turan, 1961.

Yapıtta, çeşitli baskılara da numara verilerek, 1271 sayı yürütülmüştür. Tabiî bu 1271 betikten "Söz etme" yi açıklamaz - Ama gene de uzun yıllar ürünlerinin gösterilmesi bakımından ayrı bir değer taşır.

Betikte, tiyatro uzmanı görüşünden çok, kütüphaneci görüşü seziliyor. Yani, betikler içine "nüfuz edilmeden" dış görünüşleri ve künye durumları ile ele alınmış. Gene, Millî Kütüphane'ye Basımevlerince kanuna uyularak gönderilenler ancak kitapta söz konusu edilmiş, gönderilmesi ihmal edilenler ise yok sayılmıştır. Örneğin: Tiyatro sanatı ile ilgili yayınlardan Remzi Ayhan'ın *Tiyatro ve Aktör*'ü ; Mustafa Gökmen'in *Tiyatro Tahlilleri*, Nurettin Sevin'in *Tiyatro Dilimiz*, M. Feridun'un *Pembe Sokak*'ı; Pirandello'nun *Evvelki Gibi Evvellikte İyi*'si; Metin And'ın *Kırk Gün Kırk Gece*'si; Haydar Ediskun - Baha Dürder'in *Ayıkla Pirincin Taşını, Hayırdır İnşallah, Ne Oldum Delisi, Bize Bir Pantalon Lâzım, Zoraki Meslek, Kahramanlar, Söğütlü Köyü Öğretmeni, Duygusuzlar, Ali Yerine Veli, Yelkovansız Saat, İçimizin Sesi, Mesele ve İspermaçet, Evlerden Irak* adlı amatör piyesleri -belki bizim görmediğimiz bazıları- unutulmuş [8].

Bu arada Aleksandr Quişkin çeviricisi Hasan Ali'nin yanına (Yücel) konmuştur. Halbuki çeviri (Ediz) indir. Müşteba Orhun basılı olarak gösterilen betiği piyes değil, Turnike adlı operetin taktim yazıları ve şarkılar dergisidir.

Ama ne zararı var. Bu kadar çaba göstermek az iş mi? Yapıt büyük bir boşluğu dolduruyor. Hazırlayanları candan tebrik etmek kaçınılmaz bir zorunluk ve sevincimizi belirtmek bir göğüs kabartma vesilesi.

VII – Tanzimat Tiyatrosu [9]:

Yapıt, sayın Sevengil'in yayımladığı Türk Tiyatro Tarihi dizisinin üçüncü cildidir. Kapsadığı konu ve sahife bakımından öbürlerinden daha geniş. Ne var ki, salt tiyatro tarihine değinen bölümlerin dışında kalan ve özellikle kişilerin yaşamına ve öbür yanlarına değinen bölümler daha kısa kesilebilir ve tiyatro tarihinden ayrık konular konmayabilir; böylece yapıtın orantısı daha da ılımlı düşebilirdi. Bununla birlikte, bu, yazarın bir "tasarrufu", bir görüşüdür. Buna karşıt bir görüş, yapıtın özü ve değerinde bir eksiltme yaptırmaz. Netekim Sevengil, betiğin önsüzünde buna değinmiş: "sahne sanatı ile beraber tiyatro edebiyatımıza emek vermiş olan yazarlarımızın bazıları (Şinasi, Namık Kemal) bu kitapta biraz genişçe yer aldı; bunlar hem Tanzimat Tiyatrosu'na damgalarını vurmuş; hem de fikir ve sanat hayatımızın gelişmesinde birinci derecede tesirli olmuş adamlardır; onları gelecek nesillere çeşitli özellikleriyle tanıtmanın lüzumuna inanıyoruz." demiştir.

Bu, belki doğrudur, ama sayın Sevengil, yazın ve düşünce yaşamımızla ilgili betikler yazmak ve yayımlamak gücünden ve koşullarından yoksun değildir; benzeri biyografi ve monografi betikleri de yayımlamıştır. Bu yazarların tiyatro ile ilgili olmayan yanlarını başka başka yapıtlara bıraksalardı, elimizdeki ciltler sahife bakımından daha orantılı olurdu kanısındayız.

Ama, yazarın tutumu yapıtı sadece zedelenmiş, yoksa verilenlerin yanında bu zedeleme, değer bakımından, devede kulak kalmıştır.

Yapıta, tanzimat tiyatrosunun önceleri ele alınarak başlanmış ve şu konular işlenmiştir: Tanzimat Hareketlerinin Sebepleri ve Getirdikleri - İlk Türk Sahne Sanatkârları - Naum Tiyatrosunda Oynanan Komedi - Saray Tiyatrosu'nun İslâm Oyuncuları- Şark Tiyatrosu'nda Ermenice Temsiller.

Giriş kabul ettiğimiz bu bölümler, özellikle monografilerin sahifeleri orantısına göre az, fakat gereklilik yoğunluğu bakımından, bir hayli üstün. Nitekim "Şinasi ve Tiyatro" bölümünde, Şinasi'den söz edilirken:

---

8) Bu yapıtlar kitabın kapsadığı tarihler arasında basılmışlardır.

9) Tanzimat Tiyatrosu, Türk Tiyatrosu Tarihi III, Refik Ahmet Sevegil, İstabul 1961.

"Şinasi'nin Babası ve Annesi - Tophane Kâtibi Şair - Paris'te Tahsil, Maarif Meclisi Azası - Gazeteci - Kasideleri - Başka Şiirleri - Dilde Yaptığı Değişiklik - Şinasi Tiyatro Muharriri - Şair Evlenmesi ne Zaman Yazıldı? - Şair Evlenmesinin Konusu ve Önemi - Şinasi ve Üç Padişah - İhtilâlciliği - Sözlüğü - Son Yılları ve Ölümü - Karısı ve Oğlu - Âdetleri, Eşyası ve Kitapları - Şinasi'nin Tesiri - Şinasi'den Önce Dilimizde Yazılan Tiyatro Eseri.

Görülüyor ki bu ikinci bölüm pekâlâ üçte bire indirilebilir; betikteki tiyatro konusunun dozu öbür ciltteklere uydurulabilirdi.

Şahsen, bir tiyatro tarihi amatörü olarak, kendisine bu konularda çok şeyler borçlu olduğum sayın Sevengil'in betiği için bir tanıtma yazısı niteliğinden uzak, bir eleştiri yazısı yazmak isteseydim, şu son konuya da değinmek isterdim: Şinasi'den önce dilimizde yazılan tiyatro piyesi konusuna...

Üçüncü bölümde Gedikpaşa tiyarosu ele alınmış. Yazılan ve oynanan oyunlar bakımından tiyatro tarihimize çok şeyler kazandırmış olan bu dönem, tarihimizin akışı içine gereği gibi yerleştirilmiştir.

Bu bölüm, betiğinin bilgi ve belge bakımından hemen hemen en yoğun bölümü: Bina - Güllü Agop - Tiyatro – yu Osmanî - Bir Türk Tiyatro Müellifi: Mustafa Paşa - Aktör ve Eser Aranıyor - Agop Efendiye Verilen İmtiyaz - 1870'den Sonraki Temsiller - Gedikpaşa Tiyatrosunun Altın Devri - Osmanlı Tiyatrosunu İlerletmeye Çalışan Komite - Tiyatro Komitesi Üyeleri - Tiyatro Menfaatine Verilen Temsil - Güllü Agop'la Sanatkârlar Arasındaki Sözleşme - İki Rol Dağıtımı Listesi - Tevkiflerden Sonra - Gedikpaşa Tiyatrosunun Yıllık İlânları - Teodor Kasap Efendi'nin Hücumları - Pinti Hamit Piyesinin Adı - Opera Tiyatrosu - Güllü Agop'un Beyannamesi - Gedikpaşa Tiyatrosunda Musikili Temsiller - 1875 – 1876 Mevsimi - Zindandan Kurtulan Tiyatro Yazarları - Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Son Yılları - Güllü Agop Tiyatrodan Ayrıldıktan Sonra - Gedikpaşa Tiyatrosu'nun Son Günleri - Sarayın Sadrazama Verdiği Emir - Zeybekler Opereti - Pembe Kız Opereti.

Bundan sonraki bölümlerde *Ahmet Vefik Paşa ve Tiyatro, Ziya Paşa ve Tiyatro, Namık Kemal ve Tiyatro* konuları işlenmiş. Her üç bölümde de (Şinasi'de olduğu gibi), bu üç yazarımızın bütün yönleri tanıtılmış.

Öbür Bölümler: İlk Sahne Sanatkârımız - Basın ve Tiyatro - Tanzimat Tiyatrosunda Teknik - Manakyan Tiyatrosu - Tuluat Tiyatroları başlıklarını taşıyor. Elli sahifeye sıkıştırılan bu bölümler, Vefik Paşa'ya ayrılanların dozu yerinde olmakla birlikte, Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa'ya ayrılan sahifelerden daha az.

VIII – Saray Tiyatrosu [10]:

Sayın Yazar, bu dizinin bundan önceki betiğinin önsözünde: "... bir de Abdülmecit, Abdülâziz, İkinci Abdülhamid'in padişahlıkları sırasında, Osmanlı sarayında hükümdarları ve saray adamlarını eğlendirmek için Tanzimat yıllarından 1908 Meşrutiyet'ine kadar devam etmiş tiyatro çalışmaları vardır ki, ona ait araştırmalar dördüncü kitaba konulacaktır" demekte idi.

Gerçekten de dışardaki Tiyatro çalışmalarına paralel bir çalışma olarak görülen saraylardaki tiyatronun, konumuzla çok ilgisi vardır.

Sevengil, yıllar süren araştırmalarının bu konu ile ilgili belgelerini, önce çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlamıştı. Şimdi o belgeleri ayıklayarak, yorumlayarak ve bir düzene sokarak - tabiî eklerle - bir betik planı ve cildi içinde bizlere vermiş. Betik için bir düşünceye varmağa yarayacak olan bölümlerin dizisini, aşağıya alıyoruz:

Osmanlı Sarayı'nda Yeni Eğlenceler - Abdülmecit ve Opera - Donizetti'nin Ölümü - Abdülmecit Sarayında Meşhur Musikiciler - Abdülmecit Sarayında Cambazlık ve Hokkabazlık Oyunları - Abdülmecit Devri ve Hükümdarın Özellikleri - Abdülâziz Devrinde Sahne Hareketleri - Abdülâziz

10) Saray Tiyatrosu, Türk Tiyatro Tarihi IV, Refik Ahmet Sevengil, 1962.

Devri ve Padişahın Özellikleri - Beşinci Murat ve Güzel Sanatlar - İkinci Abdülhamit ve Batı Musikisi - İkinci Abdülhamit ve Sahne Sanatı - Abdülhamit Sarayında Türk Tiyatrosu - Abdülhamit Devri ve Padişahın Özellikleri - Birkaç Önemli Belge.

IX – On Dokuzuncu Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi [11]:

Tiyatroya kitap ilişkileri açısından inceleme yönünü seçmiş ve çalışmalarını bu yönden sürdürmüştür. Nitekim, ele aldığı konuyu "yazılı tiyatro" çerçevesinde yürüttüğünü betiğinin önsözünde açıklar:

"XIX. Yüzyıl Türk Tiyatrosu Tarihi adını taşıyan bu kitap bir devir içinde gelişen bir edebî türün tarihidir; fakat hiç bir zaman aynı devre ait bir temaşa tarihi değildir. Çünkü temaşa tarihi, aralarına tiyatronun da girdiği çok çeşitli gösteri kollarını içine aldığı halde bu kitap sadece tiyatroyu, hatta yalnız metni olan tiyatroyu ele alarak sınırlarını daraltmıştır." der; kitabın edebiyat ve edebiyat tarihi ile olan ilişkisine göre ayarlandığını ekler.

Yapıtın en değerli yeri, sonundaki betik dizisinin bulunduğu bölümdür. Bu dizi, bu işle uğraşanları çok ilgilendirir. Oyun ve oyunculuk dışında, yalnız belirli bir konuyu işlemiş olsa bile, bir bilim adamı görüşü ile sınırlandırılan betikte şu yararlı bölümler önümüze serilmiştir. Bu, bu işe tutkulular için, bizim için bir kazanç olabilir.

Önsöz - Giriş I) Müslüman olmadan önce Türk toplumunda tiyatro - II) Müslüman olduktan sonra Türk Toplumunda Tiyatro - III) XII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar toplu bakış - Birinci Bölüm: Hazırlık devresi 1809 – 1859 İkinci Bölüm: Komedi, toplu bir bakış - Entrika komedisi (12 yapıtın incelenmesi) - Töre Komedileri - Devrin özellikleri (7 yapıtın incelenmesi) - Karakter Komedisi (7 yapıtın incelenmesi) - Üçüncü Bölüm : Trajedi ve trajediye dair (17 yapıtın incelenmesi) - Trajik ilhamın yürüyüşüne toplu bir bakış - Dördüncü Bölüm : Tarihî dramlar, bu dalın özellikleri (12 yapıtın incelenmesi) - Beşinci Bölüm : Romantik Dramlar ve Özellikleri (16 yapıtın incelenmesi) - Altıncı Bölüm : Melodramlar ve özellikleri (24 yapıtın incelenmesi) - Yedinci Bölüm: Halk Dramları, dalın özellikleri (44 yapıtın incelenmesi) Sekizinci Bölüm : XIX. yüzyılın tiyatro türü üzerine düşünceler - Netice - Bibliyoğrafya - Ek Bibliyografya (Lirik Tiyatro) - İsim Endeksi.

X – Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı [12]:

Halit Fahri Ozansoy, türlü anı yazılarından da öğrendiğimize göre, ta çocukluk yaşlarından tiyatroya tutku göstermiş, Karagöz seyretmek ve oynatmakla bu alanın "şifa bulmaz hastası" olmuştur. Ozansoy'un yazdığı piyeslerin yanında çevirileri de kendi alanlarında "iş görmüş" yapıtlar sayılabilir. Hele ozanlığı ve tiyatro yazarlığı yerine piyes çeviriciliğini birinci plana alsaydı - tabiî bizce - , sergilediği tablolarına kemanıyle seyirci arayan ressam gibi, çok daha verimli bir iş görmüş olurdu.

Her ne hal ise, şimdi sıra onun, Darülbedayi'nin (=İstanbul Şehir Tiyatrosu) kuruluşunun ellinci yılı ile ilgili olarak çıkardığı betiğinde. Bu ellinci yıl kutlanırken Muhsin - Galip ve başkalarından bir komite kurulmuştu. Bu köklü yuvanın tarihi bütün belgeleriyle yazılacaktı. Bu güne dek böyle bir yapıttan ses çıkmadı. Demek sanatçılık başka, belgelere dayanarak bir yapıt meydana çıkarmak başka imiş. Hatta, bu konudaki - ilânlarına bakılırsa - Özdemir Nutku'nun aynı addaki yapıtını da boşuna bekliyoruz demektir. Uzun yıllar, bir yılan hikâyesi gibi sürüp gelen Vasfi Rıza Zobu'nun Türk Tiyatrosu dergisindeki "indî görüş" ve plansızlıklarla yüklü tiyatro anılarının yayımlanmasını beklemekten başka bir iş kalmıyor bize. Çünkü ilk sahifelerde Darülbedayi konusunu ele alacağa benzeyen Ozansoy'un betiği , yalnız ve yalnız bu sanat yuvasının ilk günlerini, dedikodu açısını aşmayan bir görüşle vermekten ileri gidemiyor. Bu da bir kazanç. Fakat belge olmak niteliğinden

11) Dr. Niyazi Akı, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1963,

12) Şehir Tiyatrosunun 50 yılı, Darülbedayi'in eski günlerinde, Halit Fahri Ozansoy, İstanbul 1964.

çok yoksun bir yapıt. Hem de 96 sahifenin son 33 sahifesi yalnız Baykuş'un yazılış ve oynanışının anıları ile dolu.

Bununla birlikte, Türk Tiyatro Tarihinin bir bölümünü kapsayan anılardan, tarihçiler uzun emeklerle bazı işe yarar belgeler çıkaracaklardır. Fakat keçiboynuzundaki bal kadar...

XI – Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu [13]:

Tarih sırası bakımından daha önceki sahifelerde söz konusu edilmesi gerekli bu rapor - betiğin kapsadığı alan: yurdumuzda ilk konservatuvarın açılma çabalarından, uzun yıllar söz edilip fakat bir türlü gerçekleşmeyen Bölge Tiyatroları bütçe tasarısının ele alındığı 1961 yılına kadar geliyor. Yapıtta bütün bu konular şematik bir düzenle verilmiş ve kimi önerilerin ileri sürülmesinden söz edilmiş.

Yalnız bu raporda:

Konservatuvar Açılması Yoluna ilk Teşebbüsler - Darülbedayiin Açılışı - Belediye Tiyatrosu Haline Gelişi - Batı Müziğine ilk Yöneliş - Musiki Muallim Mektebi - İkinci Teşebbüs: Millî Musiki ve Temsil Akademisi - Devlet Konservatuvarının Kuruluşu - Tatbikat Sahnesi Çalışmaları - İntikal Devri - Devlet Tiyatrosu (1949'dan 1961'e kadar).

Bu kısa ve şematik görüşten sonra 1949 – 1950 yılından 1959 – 1960'a kadar her yıl oynanan yapıtların (çocuk dahil yerli, çeviri tiyatrolar, operalar) dizisi verilmiş. Fakat ne yazık ki yeti sahibi tanınan kişilerin, tiyatro tarihimizin yeni dönemi ile ilgili bu dizilerde, yapıtların ilk oynanış tarihlerinin konması savsaklanmış. Bu yön de ele alınsaydı, bu alanda çalışacaklara garantili bir belge olur; onları, gazete ve dergilerden ilk oyun tarihlerini aramak "külfetinden" kurtarırdı.

Bununla birlikte satışa çıkarılmamış olan bu raporun öneminden uzak kalınamaz.

XII – Tiyatro Kitapları Kılavuzu:

Bugün elimizin altında, tiyatro tekniği ile ilgili 92 betik var [14]. Burada yalnız, tiyatro tarihini ilgilendiren on bir tanesinden söz ettik. Geri kalan 81 yapıt da elbet tiyatro tutkululanını yakından ilgilendirecektir her halde. Bunlardan söz etmek ne vakte, ne de dergi programına sığar. Ancak, bu işle ilgililere armağan ve anı sınırını geçmeyecek bir davranışta bulunmak için, bu betiklerin alfabetik dizisini vermeyi yerinde bulduk. Bu alfabetik dizi, yıl ve teknik bölüm ayırdı yapılmadan, bir sıralamadır. Bu sıralamadaki betiklerin sonunda çeşitli rakamlar var. Bunları çözebilmek için aşağıdaki açıklamanın gözönünde tutulması gerekiyor.

1/A : Yazma, tiyatro sorun betikleri - 1/B : Çeviri tiyatro sorun betikleri - 2 : Sahne tekniği ile ilgili olanlar, 3 : Konuşma (Diksiyon) betikleri - 4/A: Dünya Tiyatro tarihi ile ilgili olanlar - 4/B: Türk Tiyatrosu tarihi betikleri (Bunlardan makalemizde bazılarının söz konusu edilmediklerinin nedenleri baş tarafta açıklanmıştı) - 5 : Opera livreleri ayrık, Müzikli Tiyatro betikleri - 6: Köy Tiyatrosu. (Türk Temaşası ile ilgili olanları sayın Metin And yıl başında *Türk Dili*'nde incelemişti. Bu konununda ayrık tutulduğu belirtilmişti.

1– *Aktörler Hakkında Aykırı Düşünceler* - Diderot - Siyavuşgil - 1943 - (1. B)
2– *Aktörlük Sanatı* - Richart Boleslansky - Suat Taşer - 1962 - (1. B)
3– *Anadolu Köy Ortaoyunları* - Şükrü Elçin - 1964 - (6)
4– *Ataç Tiyatroda* - Metin And - 1963 - (1. A)
5– *Azerbaycan Dram Edebiyatı* - A. Vahap Yurtsever - 1951 - (4. A)
6– *Bir Derleme Bir Oyun* - Bertolt Brecht - Teoman Aktürel - 1963 - (1. B)
7– *Bir Dünya ki...* - Suat Taşer - 1956 - (1. A)
8– *Bizans Tiyatrosu* - Metin And - 1963 - (4. A)

13) Millî Eğitim Bakanlığı VII. Millî Eğitim şûrası dökümanları, Ankara 1961.

14) Bu 92 betiğin yarısından çoğu çeşitli dergi ve gazetelerde tanıtılmıştı. Tamamlanıp "Tiyatro Kitapları Kılavuzu" adı ile tarafımızdan yayınlanacaktır. B. D.

9– *Bizim Tiyatro* - Georges Pitoeff - Mualla Gence - 1964 - (1.B)
10– *Çadır Tiyatrosu*, Necmi Onur, - 1965 - (1.A)
11– *Diksiyon Sanatı* (El Kitabı) - Nüzhet Şenbay - 1954 - (3)
12– *Diyonysos Ayinleri ve Anadolu* - Metin And - 1962 - (4. A)
13– *Dram Sanatı* - G. Wichham ve G. Bererton - Mete Ergin ve Gani Yener 1964 - (1. B)
14– *Düşünce Tiyatrosu* - Afif Yesari - 1965 - (1.A)
15– *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar* - Mina Urgan - 1949 - (4. A)
16– *Ellibeş Opera* - Mahmut Ragıp Gazimihal - 1957 - (5)
17– *Epik Tiyatro* - Bertolt Brecht - K. Şipal - 1964 - (1. B)
18– *Eski Türklerde Dram Sanatı* - Refik Ahmet Sevengil - 1959 - (4. B)
19– *Fransız Edebiyatında Komedi ve Molière I* - Cevdet Perin - 1944 - (4. A)
20– *Genç Oyun Yazarına Mektup* - C. Bax - Suat Taşer - 1964 - (1. B)
21– *Gönlü Yüce Türk* - Metin And - 1960 - (4. B)
22– *Halkevleri Temsil Kolları için Kılavuz* - 1945 - (2)
23– *İlk Gece* - Burhan Arpad - 1962 - (1. A)
24– *İngiliz Tiyatrosu Tarihi I* - İrfan Şahinbaş - 1950 - (4. A)
25– *İrlanda Milli Tiyatrosunu Kuranlar (ve Dramlarından nümuneler)* - Saffet Korkut - 1943 - (4. A)
26– *İstanbul'da Tiyatro* - Turgut Akter ve V. Özbek - 1959 - (4. B)
27– *Japon ve Çin Tiyatrosu* - Yılmaz Çolpan - 1964 - (4.A)
28– *Kırk Gün Kırk Gece* - Metin And - 1961 - (4. B)
29– *Kısa Bale Tarihi* - Orhan Başkan - 1963 - (4. B)
30– *Komedi Sanatı* - A. Seyler ve S. Hoggard - Suat Taşer - 1964 - (1. B)
31– *Konuşma Dilimiz* - Nurettin Sevin - 1947 - (3)
32– *Köylü Temsilleri* - Ahmet Kutsi Tecer - 1940 - (6)
33– *Köy Ortaoyunları* - Hamdi Olcay - 1950 - (6)
34– *Köy Tiyatrosu* - Süleyman Kaçmaz - 1950 - (6)
35– *Makyaj Öğretiyorum* - Nuri Çağıran - 1948 - (2)
36– *Modern Tiyatro Akımları* - Özdemir Nutku - 1963 - (1. A)
37– *Müellifle Aktör* (Le poète et la Comédien) - Jacques Copeau - Lûtfi Ay - 1945 - (1. B)
38– *Okulda Bir Piyesi Sahneye Koymak* - Haydar Ediskun - 1959 - (2)
39– *Okulda Sahne Çalışmaları* - Haydar Ediskun - 1958 - (2)
40– *Okullarda Dramatizasyon* - Selâhattin Çoruh - 1943 - (2)
41– *Okul Piyesi Kılavuzu* - Rahmi Akman, Ferit Ragıp Tuncer - 1950 - (2)
42– *Ondokuzuncu Yüzyıl Tiyatrosu Tarihi* - Niyazi Akı - 1963 - (4. B)
43– *Operayla İlk Temasımız* - Refik Ahmet Sevengil - 1961 - (4. B)
44– *Opera Kılavuzu* (Opera of Home) - Çev: Emine Abaoğlu - 1945 - (5)
45– *Operet* 8 *Tablo* - Burhan Arpad - 1964 - (4. B)
46– *Pedagojik Temsiller* - Nureddin Sevin - 1938 - (2)
47– *Perde Arkası* - Burhan Arpad - 1959 - (4. B)
48– *Poetika* - Aristo - İsmail Tunalı - 1963 - (1. B)
49– *Radyo Tiyatrosu ve Piyes* - Fazıl Hayati Çobanoğlu - 1965 - (2)
50– *Sahne* - Hami Uybadın - 1939 - (2)
51– *Sahne Bilgisi* - Gürkal Aylan - 1964 - (2)
52– *Sahne Kapısı* - Anonim - 1959 - (1. A)
53– *Sahneye Eser Koymak* - Haydar Ediskun, Baha Dürder - 1963 - (2)
54– *Saray Tiyatrosu* - Refik Ahmet Sevengil - 1962 - (4. B)
55– *Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı* - Halit Fahri Ozansoy - 1964 - (4. B)
56– *Tanzimat Tiyatrosu* - Refik Ahmet Sevengil - 1962 - (4. B)
57– *Tarih Boyunca Tiyatro* - Turhan Dilligil - 1953 - (4. A)
58– *Tarihte Halk Tiyatrosu* (Temaşası ve Eğlenceleri)–André Boll–Ali Süha Delil Başı–1947 - (4. A)

59– *Temsil Hakkında Konferans I: Makiyaj* - Münir Hayri Egeli - 1933 - (2)
60– *Tiyatro* - Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu - 1941 - (1. A)
61– *Tiyatro* - M. Kemal Küçük - 1933 - (1. A)
62– *Tiyatro* (Tarihçe, Bibliyografya) - Yıldırım Zerrin - 1956 - (4. A)
63– *Tiyatro - Aktör* - Remzi Ayhan - 1948 - (1. A)
64– *Tiyatro Bilgisi* - Selim Nüzhet Gerçek - 1944 - (1. A)
65– *Tiyatroda Diksiyon* - İ. Galip Arcan - 1947 - (3)
66– *Tiyatroda Makyaj* - İ. Galip Arcan - 1941 - (2)
67– *Tiyatro Deneyi* - Eugene Ionesco - Teoman Aktürel - 1961 - (1. B)
68– *Tiyatro için Küçük Araç* - Bertolt Brecht - Teoman Aktürel - 1962 - (1. B)
69– *Tiyatro Konuşmaları* - Selâmi İzzet Sedes - 1936 - (1. A)
70– *Tiyatro Meseleleri* - Suat Taşer - 1953 - (1. A)
71– *Tiyatro Nereye Gidiyor?* - Clifford, Bax - Suat Taşer - 1952 - (1. B)
72– *Tiyatro Sanatı* - Selami İzzet Sedes - 1936 - (1. A)
73– *Tiyatro Sanatı Hakkında* (On The Art of the Theatre) - Gordon Graig - Nureddin Sevin - 1946 - (1. B)
74– *Tiyatro Bibliyografyası* (1928 - 1959) - Semahat Turan ve Behice Abacıoğlu 1961 - (4. B)
75– *Tiyatro 1963* - Kamuran Yüce - 1963 - (4. B)
76– *Tiyatro Tahlilleri* - Mustafa Gökmen- 1948 - (1. A)
77– *Tiyatro Tarihi* - Bedrettin Tuncel - cilt I - 1938 - (4. A)
78– *Tiyatro Tarihi* - Memet Fuat - 1962 - (4. A)
79– *Tiyatro Tarihi* - Selim Nüzhet Gerçek - 1944 - (4. A)
80– *Tiyatro Tekniği* - Philipp von Tieghen - Bertan Onaran - 1964 - (1. B)
81– *Tiyatro ve Bizler* (Le Teatre et Nous) - F. Ostrovsky - Siyavuşgil - 1946 - (1. B)
82– *Tiyatro ve Yazar* - Özdemir Nutku - 1961 - (1. A)
83– *Tiyatroya Dair* - Selami İzzet Sedes - 1938 - (1. A)
84– *Tiyatro Yazıları* - Ergun Sav - 1964 - (1. A)
85– *Türk Halk Oyunları* - Ankara Halkevi - 1965 - (6)
86– *Türk Köylü Dansları* - Metin And - 1964 - (6)
87– *Üç Duvarlı Dünya* - Suat Taşer - 1951 - (1. A)
88– *Ünlü Operalar* - Faruk Yener - 1958 - (5)
89– *Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu Tarihi* - Refik Ahmet Sevengil - 1934 - (4. B)
90– *Yeni Seyircilere Mahsus Tiyatro Kılavuzu* - Ahmet Rıdvan - 1940 - (2)
91– *Yunan Tiyatrosu* (Tragedia) - Halit Fahri Ozansoy - 1946 - (4. A)
92– *100 Opera* - Faruk Yener - 1964 - (5)

ALİ HAYDAR

Bilirim ki bu manzume herkesin gözü önüne serilmeğe elverişli bir yapıt değildir. Ama, "evrende kötü yapıt olmadıkça güzellerinin değeri bilinmez" ünlü sözü ile, bazı ünlü kişilerin uyarıcı itişlerine dayanarak düzenleme cesaretini buldum. Umulur ki, belirmiş olan yanlışları bağışlanarak örtülsün (unutulsun).

Şurasını da belirtmek isterim ki, şiirimize bir trajedi yolu açtım, tamamlayıp düzgünleşmesini (olgunlaşmasını), bu yolda beni izleyecek ünlü kişilerin başarı sağlamalarını isterim.

Sergüzeşt-i Perviz "Önsözü", Zilkade 1288 (nisan 1866)

NAMIK KEMAL

I

Biz daha şimdi bir tiyatroya kavuştuk. Elbette daha şimdiden olgun durumda olmasını isteyemeyiz. Çünkü bir şeyin başlangıcında olgunluk beklemek, anaların bilgin çocuk doğurmasını beklemek gibidir. Fakat eksiğinin az olmasını ve hiç olmazsa giderek azalmasını istemekte hakkımız vardır. Çünkü kimi kusurlar vardır ki çıraklıkta bile bağışlanamaz. Kanıma göre, güzel konuşmadan gelen eksiklik tiyatrodaki eksiklerin en büyüğü sayılır.

Oyunların çoğunun Avrupa dillerinden çeviri olması konusuna gelince, bu bir suç ise, sorumluluğu tiyatroyla değil, yazarlarla ilgilidir. Bununla birlikte tiyatro çevirisinde o kadar büyük bir zarar da göremiyorum.

Tiyatro ile ilgili olan bu oyunların yazıldığı tarihte kimi yazarlar, türkçe oynanan tiyatroların çoğunun yabancı yapıtlardan alınmış olmasını, Osmanlı tiyatrosunca aşağılık bir hal görüyorlardı; halbuki uluslar, kendilerinde bulunmayan olgun yapıtları, başka uluslardan benzeterek almayı aşağılık bir hal görmezler. Oyunların çevirisini aşağılık görmek böbürlenmedir.

Tiyatromuz için benim istediklerim, şimdilik oyuncuların dillerini düzeltmeleri, sayın yazarların da herkesin anlayamayacağı garip ve karışık kelimeler kullanmaktan vazgeçmeleridir. Önceleri anlaşılmayan ve karışık kelimeler kullanmak yalnız yazıya özgü görülerek konuşmalarda alay konusu sayılır idi. Şimdi, yazı bu kadar sadeleşip dururken, konuşmalarda sıra sıra bağlaçlar, zincirleme tamlamalar kullanmağa başlarsak gerçekten tuhaf olur.

Hadika Gazetesi, N: 33, aralık 1872

II

Tiyatro aşka benzer. İnsanı hazin hazin ağlatır. Fakat verdiği acının gücünde bir başka tat bulunur.

Tiyatro evrene benzer. İnsanı doya doya güldürür. Fakat ansıttığı tuhaflıklar bile – doğanın güçsüzlüğünü gösterdiği için– ondan ders alanlarda gülerken ağlamak için istekler doğurur.

Başka bir yerde de demiştim: Tiyatro eğlencedir, fakat eğlencelerin en yararlısıdır. Çünkü karşısındakine istediğini anlatmak için, beş duygunun kırılma "şiddeti" ve kavrayış gücünde hepsinden üstün, görüşü duyuşa ortak ettiği için, düşünce ve "vicdanı" iki yoldan etkiler. Bu bakımdan tiyatrolar eğlencelik olmaktan ayrılmamakla birlikte, uygar ülkelerin devrim ve ilerlemelerine hepsinden çok "hizmetler" eylemiştir.

Böylece, sevgilisinden ders okur gibi, insanın birtakım ruhsal tatlar içinde birşeyler öğrenmesine yararlı olan bu yol gösterici, fikir buluşlarının en parlaklarından sayılmağa yaraşık almaz mı?

(...) Hele tiyatroların dili düzeltmesindeki görevi o kadar üstündür ki, Avrupa öğrencileri üniversitelerinde eksik kalan güzel söz söyleme sanatlarını tiyatro sahnelerinde bütünlerler. İşte, bu kadar çeşitli üstünlükleri kendinde toplamış olduğundandır ki, batı ülkelerinde tiyatro, edebiyat bölümlerinin hepsinden üstün sayılır. Hatta, Avrupa'da en büyük yazarların en güzel yapıtları tiyatrolarıdır.

Celâl Mukaddemesi, 1885

RECAİZADE EKREM

Tiyatronun, öbürlerinden üstünlüğü sade eğlence olarak kalmayıp, genel ahlâkı temizleyip arılaştırmasına yaradığı deney yolu ile de saptanmıştır. (...) Avrupa yazı ustalarınca oyun yazma, önemli bir iş kabul edilerek bu yolda manzum ya da düzyazı, güldürü ya da acıklı, beğenilecek birçok yapıtlar alana çıkarılmıştır.

Bu mutlu dönemin çıkma ve görünme yeri olduğu, uygarlık ilerleyişinin büyük ve şanlı işlerinden olarak burada dahi bir Osmanlı tiyatrosunun alana çıkışından beri kalem sahiplerinin çabalarıyle gerek türkçe yazma ve gerek çeviri tiyatrolar çoğunluk ve beğeni bakımından, hepsi dram yani "facia" çeşidindendir. Bunun nedeni ise –kendi sanıma göre– yazarların güldürüye önem vermemeleri ya da bunu ağırbaşlılığa uymayan bir küçüklük sayarak şanlarına yakıştıramamalarıdır. Hatta basılı güldürüler içinde en güzeli olan ve yazarın kalem gücünü gösteren birkaçının adsız olarak yayımlanmış olması da bu sanıyı pekiştirir.

Oysa, bu düşünce, araştırma eksikliği ya da anıksanması uzak kimi şeylerin düşünceye üstün gelmesinden doğan ve avukatlık hakkındaki görüşe benzer, boş bir direnmedir; diyebiliriz. Çünkü güldürücülüğün oyun yazma sanatınca daha çok ustalık istediği, tiyatronun "mucidi" olan Avrupalılarca adam akıllı, derin incelemelerle ispatlanmıştır.

Bundan vaz geçtik, madem ki tiyatronun amacı ahlâkı arılaştırmaktır ve madem ki, aslında güldürüler ahlâk, davranış ve görenekte çok zaman var olan tuhaflık, kusur ve ayıp (...), gülümseten birçok gariplikleri ve ders alınacak birtakım uygunsuzlukları aşağılık gösterir biçimde değerlendirmekten başka birşey değildir. O halde, ahlâk bakımından önemi berikilerden daha çok olmalıdır.

Bunun ağırbaşlılığı bozucu olmadığını anlamak için, kuruntudan uzak bir görüş yeterlidir. Çünkü, tasarlanmış ya da gerçek, gülünç ya da acıklı bir olayı tasarlayan ve yazan, yapıtta güzel ve çirkin davranışları göstermesinden ötürü hiç bir vakit, hiç bir surette sorumlu tutulamaz; kınanamaz ve ayıplanamaz. Bu böyle olursa, acunda hiç bir yazar, halkın yerme ve kınamasından kurtulamaz.

Çok Bilen Çok Yanılır "Önsözü" (Ölümünden sonra) 1914

EBÜZZİYA TEVFİK

Tiyatro denilen yapıt bir dereceye kadar gerçek ya da büsbütün imgelenmiş ya da birkaç kişinin kafasında tasarlanmış olayların dışarda belirtilmesinden doğmuştur. Bunun için tiyatro yazarlarının birinci görevi, gerek inanışlarını ve gerek yürek kırgınlıklarını belirtmek bakımından (kendini) bu işin dışında tutarak (nesnel kalarak) ahlâk, gelenek, düşünce ve duyguları anlatmak istemesi, (o) yüzyılın ya da (o) kişinin gizlerini bulup (onunla) uğraşmasıdır.

Bundan ötürüdür ki, Avrupada tiyatro ile uğraşan pek büyük ozanların bir yapıtında çok yerdiği bir durumu öbür yapıtında olduğundan çok beğendiği, çok görülmüştür.

Bu da konuşma (diyalog) biçiminde yazılan şeylerde doğal değil midir? Çok tutumlu ile har vurup harman savurucuyu karşı karşıya getirip de aralarında felsefî bir tartışma yaptırmak istenilse, insan kimi zaman tutumluluk, kimi zaman da eli açıklıktan yana olmak zorunda kalmaz mı? Ya da, bundan yüz yıl önceki ünlü kişilerden, durumu anlatılan birinin, bugünün kişilerine benzemediğini görüp tuhaf tuhaf düşüncelerine

eleştiri gözü ile bakmak, "Kuyucu Murat Paşa'nın başında sarık var, onun için Sadrazam değil Şeyhülislâm olmalı" demek olmaz mı?

Bu başlangıç anlaşıldıktan sonra "lütfen" şurası da hatırda tutulsun ki, hiç bir tiyatro baştan başa yazarın düşüncelerini yansıtmadığı gibi, şu "eser-i âcizane" de kendi tasarılarımın ortaya konmuş hali değildir.

İçinde öyle davranış ve düşünceler vardır ki, gerçekten bana yüklense "kıyamete" kadar göğsüm kabarır; gene öyle davranışlar ve düşünceler vardır ki, kişiliğime yakıştırılması, durumumu bilenlerin hakseverliğinden, bilmeyenlerin bağışlayıcılığından, beklerim.

Ecel-i Kaza "Önsözü", 1288 (1872)

HASAN BEDRETTİN - MANASTIRLI RIFAT

Tiyatro oyunu gereği gibi yazılırsa, okunmasından yararlanılacağı, yoluyle ve usulüyle sahneye konursa (bir şeyler) öğretip tat duyulacağı bin kez tartışma konusu olmuş ve sonunda kabul edilmiş bir "dava"dır. Güzellik ve üstünlüğü ünlü yazarlarca en güçlü etki araçlarıyle yayımlanarak duyurulmuş olduğundan, bizler burada söz konusu etmeyi yerinde bulmadık.

Ereğimiz, birkaç yıldan beri tiyatro oyunu yazmak bakımından, yazarların gösterdiği çaba, halkta okuma ve seyretmeye (karşı) görülen ilgi üzerine, yazmış olduğumuz oyunlar –inceleyeceklerin görecekleri eksiklikler için kınama yerine hoşgörü dileyerek– ilgi görürse, bundan sonra da yazılması tasarlanan oyunlar hakkında görüşümüzü belirtmektir.

Avrupa'da ünlü edebiyatçıların yazdıkları oyunlar, kendi adlarıyle basılan dizilere bağlı bulunduğundan, onlar ayrık tutulsa bile, öbür oyunların hepsinin de bir büyüklükte ve bir ad altında çıkarıldığı bu işle uğraşanlarca bilinmektedir.

Bize tiyatro düşüncesi batıdan gelmiş olduğundan, onları örnek tutarak bir boyutta ve bir ad altında bulunmasını isteyerek "Temaşa" namıyle bir dizi yayınlamağı yerinde gördük.

(...) Yukarıdan beri "oyun, oyun" diyerek yazışımız, tiyatro sözünün sahne demek olup orada oynanan şeyin adının da oyundan başka bir şey olmadığını, kabul eden edebiyat görüşüne uymak zorunluğundan ileri geliyor. (Onlar:) "Her ulusta tiyatro birkaç türlü bölümlere ayrılmış ve hiç bir dönemin edebiyatçıları kendinden önceki yüzyılların edebiyatçılarının bölüm ve tanımını uygun bulmamışlardır. Örneğin: Birtakım eleştirmenler tiyatroyu "acın", "güldürü" bölümlerine ayırmak istediler.

Sonra, en değerli yazarlar kimi yerinde gülünür, kimi yerinde ağlatır ya da ne ağlatır ne güldürür oyunlar düzenlediler. Bunlar, o, bölünmeğe uygun yapıtlar kadar ve bazen de daha çok beğenildiler. Sonunda tiyatronun, insan hayali gibi, sınırlanmak ve bölünmekten uzak olduğu ortaya çıktı.

Bugün, hangi oyun, okuru ve seyirciyi yararlandırmak ve eğlendirmek gücüne sahip ise o, tiyatro kurallarına uygun görülüyor. Adına da, inceleyicilerce, hangi türden olursa olsun, yalnız "oyun" deniliyor.

Onun için biz de yayınlayacağımız yapıtlara "oyun" diyoruz.

Hud'a ve Aşk (Hile ve Sevi) "Önsözü", 1292 (1875)

ŞEMSETTİN SAMİ

(Bu yazı, salt tiyatro sanatı üzerine olmaktan çok, yazarın, oyun kişilerini nasıl tasarladığını ve karakterleri hakkında neler düşündüğünü ve ne gibi kuşkulara düştüğünü göstermesi bakımından önemlidir.)

(...) Yarım saat kadar düzenlemesiyle uğraştıktan sonra, *Besa* oyunu kafamın sahnesinde oynanmağa ve vicdanım tarafından kalbimin hücresinden alkışlanmağa başladı. (...) Kafamın içinde provalarıyle uğraşırken (oyun) kişilerinin gerçekten canlanıp da kamunun önüne çıktıklarını gözlerimle görmek için (yapıtın) hemen bu yıl oynanmasına karar verdim.

(...) Yalnız benim kafamın ürünü olan bir yapıt, kamu önünde boy göstermeğe acaba elverişli miydi? Kafamın içinde, yalnız vicdanımın önünde görevlerini o kadar güzel yapan kahramanlarım, tiyatro sahnesinde, herkesin önünde de o kadar ustalık gösterecekler mi? Her biri, kendilerinin, bir görünmez gücün buyruğu altında olduklarını anlatabilecekler mi? Kahramanlarımı, vicdanımın alkışladığı kadar, herkes de alkışlayacak mı? Ya alkışlamazsa? Ya kahramanlarımın ustalıkları yalnız kafamda belirmişse, bu ustalığı dışarda da gösteremezlerse? Ya kahramanlarımın davranışları yalnız bence beğenilmişse, herkes beğenmezse?

Ya ıslıkla karşılanırlarsa? A.. Yok, yok, orası birşey değil, bizim tiyatroda el çırpmak kimi kez beğenmek ve ıslık çalmak da beğeni yerine geçiyor.

Asıl korkulacak şey şurası ki, böyle kafalarda ve tiyatro sahnelerinde geçen davranışların yargı yeri vicdandır; vicdanın ise hiç bir yasası yoktur. Dilediği gibi yargılar. Benim kahramanlarım, benim vicdanımın mahkemesinde yargılandı. Kimi haklı, kimi haksız çıktı ve ellerine "ilâm-

ları" verildi. Haksız çıkanlar, herkesin gözünde, yüzleri kızarmak ve nefret kazanmak gibi cezalara çarpıldılar. Haklı çıkanlar ise, sonunda kurtulmak ya da kamuca acınmak gibi bir ödüle hak kazandılar.

Yazık ki kahramanlarım o geceden sonra hiç bir vakit yargılanmaktan kurtulamayacaklardır. Zavallılar! Mahkemeden mehkemeye sürüne sürüne halleri ne olacak? Benim haklı çıkardıklarımı haksız ve haksız çıkardıklarımı haklı çıkarabilirler. Örneğin: Benim vicdanımın mahkemesinde o kadar haklı çıkan, o kadar acınmakla ödüle hak kazanan Fettah Ağa, başka bir vicdan mahkemesinde haksız çıkarsa, kendisine acıma ödülü yerine, iğrenç bulma cezası verilirse... A! Yok, yok! Korkma yaratığım, korkma! Ben seni bırakmam, vicdan mahkemelerinin yasa ve kuralları yoksa, onların üstünde gerçek "insaf" gibi mahkemeler vardır ki, yasaları değişmez. Benim vicdan mahkememden sana verilen "ilâm" ile öbür vicdan mahkemelerinden alacağın "ilâmları" (o) gerçek ve "insaf" mahkemelerine sunarsam, umarım ki, benim "ilâmım" haklı çıkar! Sen haklı çıkarsın... Korkma, düşünme, haydi göreyim seni.

Besa -yahut- Ahde Vefa "Önsözü", 1875

●

ABDÜLHAK HÂMİT

Şimdi halkımızın isteği, ulusal tiyatrolarda toplanmış gibidir. Çeviri olan ve içindekiler ulusal ahlâkımıza uymayan oyunlarla ilgilenilmiyor. Hele çeviri olmayıp da yabancılardan, örneğin İran ya da Çin'in görenek ve ahlâkı ile ilgili bir oyun ansınmıyor bile.

Ya, ulusal diye çıkan yapıtlarımız aslında ötekilerden üstün müdür? Bana kalırsa değildir. Çünkü, bir ulusun tarihçe övünülecek bir büyüklüğünü ya da büyüklerinden bir ünlünün göğüs kabartacak serüveninin ansıtmadığı halde, kişilerinin bu günkü yaşama göreneklerini bildirecek yolda bir tiyatro yazmak, bir kişinin yüzüne ayna tutmak gibidir ki, görünüşü hakkında bildiği şeyi bir daha öğrenmiş olmaktan başkalığı yoktur. O yolda bir yapıta ulusal değil, "ahlâk betiği" denebilir.

Böyle bir yapıtın adına ulusal dendiğinden değil, ahlâka hizmet ettiği için okunmalıdır. Örneğin: benim "İçli Kız" Tiyatrosunun konusu bugün geçebilecek olan bir olaydan başka birşey değildir. Geçmişimizden

hiç bir bilgi vermez, tarihimizden alınmış hiç bir sahnesi yoktur. Halbuki "İçli Kız" da ulusal tiyatrolarımız arasındadır; ama, gereği kadar ulusal değildir, o da yalnız bir "ahlâk betiği" sayılır.

Türkçe tiyatro oynamalı denebilmek için (...) Türk ulusunun kişilerinden olup da gelenek ve karakterleri halkımızca tamamen bilinemeyen "akvamın" durumlarını anlatmakla ilgisi bulunmalıdır: Yazarlarınca çabaları ve ulusseverlikleri inkâr edilemeyen Ecel-i Kaza [1], Besa [2], Delile [3], Ebül'Ulâ [4] gibi... (...) Ya da içinde Türklerin geçmişte ve bugün yükselen şanını gösteren bir olayı anlatmalıdır: Benzerlerini görmemekle üzüldüğümüz Akif Bey [5], Vatan –yahut– Silistre [6] adlı yapıtlar gibi...

(...) Hatta bugünkü görenek ve alışkanlıklarımızı anlatan bir oyunun okunması ve seyri, yarar sağlayıcılığı bakımından, belki de öbür ulusların karakter ve toplumsal yaşayışlarını gösteren çeviri yapıtlar kadar bile ilgi toplayamaz. Çünkü (o yapıtları) görmekle, yabancıların göreneklerinden, hiç olmazsa azıcık, bilgi alınabilir. Batının ünlü edebiyatçılarının, şaşılacak kadar güzel yapıtlarının, halk diliyle ve ulusal ahlâkımızla ilgili olduğu için "efsane" biçiminde yazılan tiyatrolarımızdan aşağı tutulması, hiç de doğru değildir.

Durumları bizce bilinmeyen uluslar hakkında yazılanlara gelince: Bana kalırsa bunlar bile, ulusal diye çıkıp gerçekte "ahlâk betiğinden" başka namı olmayan tiyatrolarımızın önünde gelmelidir. Çünkü (onlar) ahlâka hizmet etmek, halka "ibret" vermekle birlikte, yerini ve karakterini bilmediğimiz bir ulusun davranışından söz ederler. Macera-yı Aşk [7], Atala [8], bu Duhter-i Hindû [9] dahi adı geçen ulusların göreneklerinden haber verdiği için, onlar arasındadır.

(...) Demek istiyorum: Madem ki ulusal tiyatrolar yazma ve okunma bakımından, Antoni [10] gibi çeviri, ya da Atala ile Duhter-i Hindû gibi yapıtlara yeğ tutuluyor; ulusal diye yayımlanan bir oyunun; tarihimizde kısaca sözü edilen, fakat (tiyatrosunda) Türklerin şanını yükseltecek surette anlatılan bir olayın ortaya konması olmalıdır.

Duhter-i Hindû: 1292 (1876)

1) Ecel-i Kaza, Ebüzziya Tevfik, 1872.
2) Besa, Şemsettin Sami, 1875.
3) Delile, Manastırlı Rifat - Hasan Bedrettin, 1875.
4) Ebül'Ulâ, Manastırlı Rıfat, 1875.
5) Akif Bey, Namık Kemal, (yazılışı) 1873.
6) Vatan - yahut Silistre, Namık Kemal, 1873.
7) Macera-yı Aşk, Abdülhak Hâmit, 1873.
8) Atala, (Tiyatrosu) Recaizade Ekrem, 1875.
9) Duhter-i Hindu, Abdülhak Hâmit, 1876.
10) Antoni, (Alexandr Dumas'dan) Manastırlı Rıfat - Hasan Bedrettin, 1875.

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR

Bugünkü seyirci kuşağının dedeleri ve babaları, Güllü Agop ve Manakyan kumpanyalarının kendi millî şiveleriyle oynadıkları dramların önünde hüngür hüngür ağlamış; Abdürrezak'ın, Kel Hasan'ın komikliklerine katıla katıla gülmüş; sanat sözünü yalnız kulaktan duymuş saf kimselerdi.

Dramcılar, halka, geçen yüzyılın romantik bayat yapıtlarını abartılı jestlerle verdikleri gibi, millî komiklerimiz de Zuhurî Kolu alanından sahneye çıkmış ve bütün marifetleri birbirine sövüp saymakta, göbek atmakta toplanan oyunculardı.

Sanat bahsi açılınca o zamanları şöyle böyle yaşamış olanlar için tiyatronun bizde geçirdiği bu tarihsel dönemleri hatırlamamak elde değildir.

Evet af dileyerek söyleyeyim ki, bugünkü Darülbedayi seyircilerinde dedelerinden kalma bu huy hâlâ kuşaktan kuşağa sürüp gidiyor. Bir İspanyol boğa döğüşlerinden nasıl ulusal bir heyecan duyarsa bizim seyircilerimiz de ortaoyununa kaçan sahne hünerlerinden hoşlanıyorlar. Kavuk, çakşır, sövgü kavramları, kinayeler, Arap, Acem, Yahudi taklitleri karşısında yürekleri sevinçle dolup taşıyor.

Halkın eskiden beri sürüp gelen bu hastalığını "tedavi" etmek için ne yapmalı? Sarhoşu içki ile "tedaviye" çalışır gibi, bıktırıncaya kadar onlara öyle oyunlar mı vermeli? Kişileri beş altıyı geçmeyen yüzyılın güçlü sanat yapıtı önünde belki horul horul uyuyacaklar ve bir kaç tecrübeden sonra tiyatronun içinde cinler top oynayacak.

Belediyenin, bir oyunun değeri hakkında ölçüsü nedir? Kalabalığın yoğunluğu... Tiyatro parterden paradiye kadar ağzına kadar dolarsa yapıt o kadar gözdedir. Bu beğeninin görüşünü, gittikçe, onu tanımak becerikliliğinden yoksun olanların zevksizliğine kurban etmiş olacağız. Hatta bu günah işleniyor. Bu hastalığı görüp de sonunu düşünmemek bizde sahne sanatının geleceği adına büyük bir sorumluluktur.

(.....) Halkı memnun edecek nasıl bir tiyatromuz olabilir? Bizim için babadan görme karakterimizi sanata aşılamak suretiyle, anlayışımızın özelliklerini gösterecek, alaturka Zuhurîmsi bir sahne biçimi gereklidir dersek, kuşku götürmez bir alay olur. Bizi geçmişe bağlayan palamarı her ne pahasına olursa olsun çözmeliyiz.

Darülbedayi, 15.12.1932, sayı 36

HALİT ZİYA UŞAKLIGİL

Aziz Dostum,

Bana sahne eserleri hakkında fikrimi soruyorsunuz. Bu fikirlerin özeti "sahneye çılgınca bir tutkunluk" kelimesiyle anlatılabilir. Anılarımı okumuş olmalısınız. Görmüşsünüzdür ki bende sahne ile ilgi sekiz on yaşlarında başlar ve böyle küçük yaşta aşılandıktan sonra her yaşadığım ve dolaştığım yerlerde sürüp gider. Hele Avrupa'da gezerken, diyebilirim ki, her gecemi bu tutkunun arkasından sürüklenerek geçirdim. Hele okuduğum sahne yapıtlarını saymak "imkânsızdır".

Hangi çeşitten yapıtlar? Melodrame, drame, comédie, vaudeville, opéra, opérette... Daha bilir miyim neler? Yeter ki biraz sahne ile ilgili olsun. Hele edebiyat tutkusu ile büyülü olduğum zamanlarda manzum tragédie ve comédie türü...

(...) Başlıca dileğim bizde sahne hayatının çevirilerle (tatbik –adapte– usulüyle değil) gelişmesini görmektir. Buna bir yandan Ankara'da Millî Eğitim Bakanlığı çalışıyor, bir yandan da İstanbul'da Şehir Tiyatrosu. İsterim ki, Türk sahnesinin répertoire'ı eski Yunanlılardan başlayarak zamanımıza kadar sahne yapıtlarının en seçkinlerinden kurulu bir çeşit tarihi olsun. Eski Yunanlılar'dan Ankara'da birkaç yapıt alana kondu. İstanbul'da da Shakespeare... Bunların yanında eski Latin, İtalyan ve İspanyol sahne yazarlarını atlayarak, örneğin, Fransız Classique'lerinden Racine, Corneille, Molière, daha sonra Romantique'lerin başında Victor Hugo çevrilemez mi?

(...) Molière'e gelince Ahmet Vefik Paşa'nın birer "mucize" sayılan adapteleri elde bulundurulmakla birlikte bu ölmez dâhinin yapıtlarından birkaçı olduğu gibi çevrilmelidir[1]. Hele on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların Fransız, Alman, İtalyan, Rus, Kuzey sahne yazarlarının yapıtları öyle bir "hazine"dir ki, bunlardan kucak doluları alınabilir. Fakat bu iş için Ankara ve İstanbul tiyatro trupları yetmez. Sahne tutkusu bütün yurda yayılmalı ve her köşede özel sahneler belirmelidir, ta ki, bizde de ulusal ve bölgesel bir sahne sanatı "vücuda" gelebilsin.

Perde-Sahne, (yeni devre) sayı: 2, 15.11.1943

1) Bütün dilekler, o tarihten bu yana tamamen yerine getirilmiştir. Ünlü ustanın o zamanki görüşleri, bize sanki bir yol gösterme olmuştur.

MUHSİN ERTUĞRUL ●
HALKIN TİYATROSU

Başlık yanlış değildir, bir (Halk Tiyatrosu)ndan değil, (halkın tiyatrosu)ndan söz etmek istiyoruz. İkisi arasındaki fark büyüktür.

Şu geçen 27 martta (Dünya Tiyatro Günü) kutlanırken bir kere daha acı acı içimizde duyduk ki bizde tiyatro sayı bakımından çok az ve yetersiz. Onun için yaranın üstüne parmak basmak zorunda kaldık. Topraklarımızın genişliğine; üstünde yaşayanların sayısına karşılık tiyatro sayısı gülünç. O kadar gülünç ki yaz aylarında Atina şehrindeki tiyatro sayısı, bizim bütün memleketimizdekinden en az on tane fazla!

Niçin biz bu alanda bu kadar geri kalmışız diye tarihin tozlu sahifeleri arasında bir gezinti yapmak istedik.

Biliyoruz ki biz bu ilerlemiş tiyatro kervanına Çinlilerden üç bin, Yunanlılardan iki bin beş yüz yıl sonra katıldık. Bu aradaki uzun açıklığı nasıl kapatacağız, ileri adımlarımızı engelleyen pranga nedir? Bunu nasıl kıracağız?

Çinlilerin de ayakları köstekliydi. Orada yaygın üç dinden biri olan (Budizm)in on temel iman buyruğundan altıncısı:

(Saçlarını, kâhküllerini boyamayacaksın ve vücudunu düzgünlemeyeceksin!) Yedincisi ise (Şarkı dinlemeyeceksin, sessiz oyun ve tiyatro seyretmeyeceksin, bunları kendin söyleyip oynamağa kalkmayacaksın!) olduğu halde sağduyu bu yasakları yenmiş, tiyatro sanatı orada, tıpkı Yunanistan'da olduğu gibi, halkın içinden çıkmış ve şekilden şekile girerek alabildiğine gelişmiştir. Bu gelişmede hiç şüphesiz devletin resmî dini olan (Konfüçius) felsefesinin de büyük rolü olmuştur. Bu felsefenin beş temel faziletinden ikisi eşitlik ve doğruluktur. Bu yüzden diğer dinlerin aşırı taassubunu da hoşgörerek karşılamış, tiyatronun halk eğitimindeki etkisine yardımcı olmuştur.

Böylelikle bugün; onuncu yaşına basan (Milletler Tiyatrosu) geçidinde şimdiye kadar en büyük başarı kazanan ve Batı Sanat Dünyasında en derin iz bırakan (Çin Operası) denen topluluk ortaya çıkmıştır.

Yukarıdaki yasaklayıcı buyruklara rağmen Çinlilerin dansa, müziğe, oyuna şiire karşı doğuştan duydukları sevgi ve istidat, onları bugün tiyatro alanında baş köşeye oturtmuştur. Kaynağını halktan alan bu tiyatro örneği, Pariste ilk görüldüğü zaman herkesin o kadar hayranlığını kazandı ki bu topluluk Batıdan Doğuya kadar bütün Avrupa şehirlerini, şimdiye kadar, görülmemiş bir sanat eseri gibi, dolaşmak zorunda kaldı. Haklarında nice nice yayınlar yapıldı. Çünkü bu tam anlamıyle (Halkın Tiyatrosu)ydu.

2

Yunan Tiyatrosunun bütün bu uzun ömürlü başarısı yüzde yüz (Halkın Tiyatrosu) olmasındadır. Tiyatronun insanlık üzerindeki bin bir etkisinden biri de toplumun ruh ilâcı sayılmasındadır. Öyle olmasaydı Argos

dağlarının sapa eteklerinde, Yunanistanın her tarafından akın eden ve Tanrı sesinden şifa uman hastalar için, binlerce kişilik bir (EPIDAURUS) tiyatrosu kurarlar mıydı? Keçi çobanı da bir tek (OBULUS) vererek tiyatrodaki yerine kurulur, ruh şifası şöleninde dağılan Tanrı lokmasından o da payını alırdı. O toplumun genel eğitimi işte böyle başkanından çobanına kadar eşit olduğu için; bugün (Yunan Medeniyeti) diye dünyayı hayran bırakan bir mûcizenin kalıntıları karşısında küçülüyoruz. Dikkatimizi, şu nokta üzerinde tutmalıyız: Çobanın başkanla beraber katıldığı bu tören, horoz veya boğa döğüşü değil, bir şair yarışmasıdır. Tiyatronun genel eğitimindeki etkisi işte budur. Bu medeniyetin temeli bir şairin bir edibin, bir yazarın ölümsüz sanat eseri üzerine kurulmuştur. Onun için bugün ayaktadır.

Romalılar tiyatroyu Yunanlılar gibi yüksek ruh seviyesinde tutmadılar. Edebiyat, sanat yönüne omuz silktiler, onun tarafına kaydılar. Çünkü eser kaynakları kurumuştu. Tiyatronun asâletini; vahşi hayvanlar önüne atılan esir kanlarıyle kirlettiler. Seyircinin duyguları incelemedi, katılaştı, kalınlaştı, nasırlaştı ve böylelikle tiyatro soysuzlaştı. Roma medeniyetinden elimizde COLOSSEUM'da hıristiyanları parçalayan aslan kafeslerinin demir parmaklıkları kaldı. İnsan hayatı, aziz varlığı bir Syll'nın başparmağının aşağı yukarı dönmesine bağlı kalacak kadar ucuzladı. Onun için de o koca İmparatorluk çöktü!.

Orta çağ tiyatroya çok şey kazandırmadı. Hatta bir aralık yalnız kral ve kardinal saraylarında (Özel Tiyatro) adı altında halkla teması kesildi, imtiyazlı bir sınıf eğlencesi haline düştü.

Shakespeare'nin ölümünden yirmi yıl sonra da yobazlar (Halk Tiyatrosu)nun köküne balta vurdular, bütün tiyatroları kapadılar.

3

Avrupa yeni bir çağa gebe kalmıştı. 1757'de (DİDEROT) tıpkı Yunanlılardaki gibi geniş bir halk tiyatrosunun hasretini çektiğini söyledi.

Yeni bir çağın artık doğmasını bekleyen (Jean-Jacques ROUSSEAU) 1758'de Yunanlılar anlamında bir halk tiyatrosunun, hiç değilse, halk şenliklerinin eğitimdeki rolü üzerine dikkati çekti. Böylelikle tiyatro edebiyatında bir gençleşme olacağına inancını belirtti.

1773'de Fransız yazarı (Louis-Sebastien Mercier) halktan doğan, halktan ilham alan bir halk tiyatrosuna şiddetle ihtiyaç olduğunu yazdı.

Nihayet 1789'da Fransız İhtilâli patlak verdi ve dünyaya yeni çağın doğduğunu müjdeledi. O yılın 15 haziranında (Tiyatronun Hürriyeti) adlı nutkunda (M.J. Chénier) tiyatronun halk tabakası üzerinde en süratli, en etkili bir eğitim kudreti olduğuna ve bir millet üzerine geniş ışık tuttuğuna inandığını söyledi.

İhtilâli yapanlar halkın geriliğiyle karşı karşıya kalınca süratle bir halk eğitimine ihtiyaç duydular ve bir (Halkın Tiyatrosu) fikrine sarılmak

zorunda kaldılar. İşin en garip yönü ihtilâl kodamanları birçok meselelerde birbirinden ayrı düşünürlerken bu (Halkın Tiyatrosu) konusunda sanki söz birliği etmiş gibi birleşiyorlar. Aralarında (Mirabeau Talleyrand, Robespierre, Danton, Saint-Just) gibi birbirinin kanına susamış ve ileride birbirlerinin ölüm hükmünü imzalayacak olan ihtilâlciler (Halkın Tiyatrosu) etrafında omuz omuza yürüdüler ve kanun çıkardılar. 6 ağustos 1793'de Cumhuriyet Tiyatrosunda (Brütüs) piyesi oynandı, afişte (Halk tarafından ve halk için) yazılıydı. Böylece başlayan tiyatro yoluyle halk eğitimi hareketi, 10 mart 1794'de (Selâmeti Umumiye) komitesinin bir kararıyle (Halkın Tiyatrosu) adı altında resmen tanındı. Ama çok kanla yoğrulmuş toprakta bu insanlık tohumu yeşermedi.

7 mayıs 1794'de söylediği nutukta Robespierre: (Aydın yazarlar, edipler bu ihtilâlde kendi kendilerini rezil ettiler, fikrin ezelî utancına karşılık halkın duygusu bütün ihtilâlin bedelini ödedi.) Diye acı acı yandı yakıldı. Gerçekten de Fransa'da hafif vodvillerin alabildiğine gelişmesi 1793'den başlar.

4

Aradan elli yıl geçti, ihtilâlin tarihini, âdeta içinde yaşamış gibi taze kaynaklardan çıkarıp yazan (Michelet) 1847'de ihtilâlde doğan halk tiyatrosunun geleneği ve bunun etkileri üzerinde öğrencilere ders verirken şöyle konuştu:

(Hep beraber, sadece halkın önünde yürüyün.. Ona; eski şerefli şehirlerin bilgi ve eğitim kaynağı olan gerçek (Halkın Tiyatrosu)nu siz verin! Ve bu sahne üzerinde ona kendi efsanesini, kendi yarattığı olayları gösterin. Halkı halkla besleyin. Tiyatro en güçlü eğitim aracıdır. İnsanları birbirine yaklaştırır, bir milletin gençleşmesinde, yenileşmesinde belki de en güvenilecek ümit tiyatrodur. Ben sonsuz bir halk tiyatrosundan söz ediyorum. En küçük köylere kadar girerek halk düşüncesine cevap verecek bir tiyatro! Ölmeden önce tiyatroda başlayan bu millî kardeşliği ne kadar görmek isterim.) Michelet gibi tiyatronun eğitim kudretine bu kadar candan inanmış büyük bir tarihçi, idealini görmeden 1874'de öldü. Fakat bu değerli sözleri sınır dışında yankılar yarattı. 1889'da Viyanada, 1894'de Berlinde halk kitlesinin eğitimi için tiyatrolar açıldı. Özellikle Belçikanın Brukelles, Liege, Gand şehirlerinde (Halkın Tiyatrosu) temsiller vermeye başladı.

Fransa'da da cumhuriyetin yüzüncü yılını kutlamak için Bussang'da bir halk tiyatrosu kuruldu.

5

Bizde (Bölge Tiyatroları) için hazırlanan kanun yürürlüğe girse bile şimdilik ancak memleketin bir iki bölgesini besleyecek idealist eleman ve baş bulabileceğiz. Hatta hayalimizi zenginleştirip bütün bölgeleri çalıştırsak bile onların göreviyle (Halkın Tiyatrosu)nun hizmeti büsbütün

birbirinden ayrıdır. Bölge tiyatrolarının amacı, tiyatro sanatını en iyi, en olgun, en ucuz olarak halkın ayağına götürmektedir. (Halkın Tiyatrosu) ise halkın içinden çıkmış kişilerle halk konusunu, halk gözüne serecek topluluktur. Başka memleketlerde her köyde değilse bile her kasabada aydınların ön ayak oldukları tiyatro toplulukları vardır. Bizim istediğimiz ve bizim toplu kalkınmamızda geniş etkisi olacak olan bu tiyatrodur. Tiyatrodan söz edince herkesin gözünde birçok şey büyüyor. Hemen bir bina, bir sahne, bir dekor, bir piyes, para, masraf gözümüzün önünde sıralanıyor. Halbuki istenen bu değildir. Zeki bir genç kendisine güvensin köyünde, kasabasında, bir kahvede, bir sinemada, tek bir petrol lâmbasının ışığında köylüye, kasabalıya bir piyes okumakla işe başlasın. Örnek vereyim: Aband'da niye her yıl bir Kutsi Tecer'in (Köroğlu) piyesi oynanmasın! Kızılcahamam Çam Korusunda neden Hüseyin Batuhan'ın (Büyük Çınar)ı temsil edilmesin.

İstenen şey bir arada toplanmamız, birbirimize yaklaşmamız, ortak bir konuyla bağlanmamız, sonra da bağdaşarak birbirimizi sevmemiz; hayatın tatlı tarafını tanımamız, mutluluğu tatmamız. Bu dünyada her şey para değil, her şey menfaat değil! Ve bu paraya varabilmek için tek yol alavere dalavere değil!

Sevgi her şeyin üstünde! İyilik en yüksek baş üstünde!

İşte istenen (Halkın Tiyatrosu) bizi birbirimizden ayıran kopuk bağı kenetleyecek. Bizi kardeşçe bir araya toplayacak! Nice idealist genç var ki ne yapacaklarını gözlerinde büyütüyorlar. Halbuki ne kadar kolay, ne kadar sade!

Bu memleketin geleceğine inanıp halk eğitimini bir amaç bilmek, hemen hazırlıksız, kaynaksız, engellere kulak asmadan, ümit, cesaret kırıcı başarısızlıklara düşmeden, kısır eleştirmecilerin yıkıcı, karamsar yaygaralarına omuz silkerek işe girişmek!

Her köyün seçkin genci ayda bir piyes okusa ve dinletse bu az mı hizmettir. O zaman Michelet'nin dediği gibi (Halk halkla beslenecek!) ve tiyatronun en güçlü eğitim aracı olduğu ortaya çıkacak!.

Güç olan ilk adımdır.

Finlandiya'da sekiz bin tane böyle (Halkın Tiyatrosu) var! Bizde sekiz tane olmaması hepimizi utandırmıyor mu?

Cumhuriyet Gazetesi, sayı 13.886

MUHSİN ERTUĞRUL / BİZDE SHAKESPEARE

Başka uluslara bakılınca Shakespeare Türk kültür çevresine geç girmiş ve bu giriş sahneden değil de basın yoluyle olmuştur. 1885'de (H.Y.) imzasıyle Ebüzziya matbaasında basılmış bir (Venedik Taciri) ve ondan üç yıl sonra yine o matbaadan çıkma (Hasan Sırrı)nın (Sehv-i Mudhik)

adıyle (Yanlışlıklar Komedisi)nin tercümesini görüyoruz. Bunlardan daha önce 1877'de Temâşâ Koleksiyonunun ikinci cildinde bir (Othello) vardır, fakat bu bir opera livresinin tercümesidir.

Doktor Abdullah Cevdet; Kahire'de bulunduğu sırada Shakespeare tercümelerini kendi kurduğu İçtihad Matbaasında bastırmış, böylelikle 1908'de ilk Hamlet, ilk Jül Sezar elimize gelmiştir. O eski istibdat günlerinin basma ve yayma güçlüklerini düşündükçe bu aydın insanların kültürümüze yaptıkları hizmetin büyüklüğü bugün daha iyi anlaşılıyor.

1908 devriminden sonra Shakespeare Türk sahnesine Othello diye anılan büyük sanatçı (Kâmil Rıza)nın oyunuyle çıktı ve Anadolu içlerine kadar yayıldı.

2

Ben tiyatroya gireli bir iki sene olmuştu. İlk Hamlet sözcüğünü Bu Othello Kâmil'in ağzından duydum ve hemen piyesi aldım, okudum, büyülendim. O günden bu yana aradan yarım yüzyıl geçti, bugün de ilk okumanın büyüsünden kurtulmuş değilim. Üstelik bu hayranlığın, daha doğrusu toyluğun verdiği cüretle oynadım da!

İlk Paris'e ayak bastığım gece (Comédie-Française) de, zamanın en büyük Tragedia oyuncusu (Mounet-Sully)yi Hamlet oynarken gördüm. 1913'de Antoine Tiyatrosunu kiralayan ünlü rejisör Lugnê-Poe, eşi Suzanne Desprês ile Hamlet'i hazırlarken bir ay süren provalarında bulundum.

İlk dünya savaşı yıllarında Almanya'ya gidince bendeki Shakespeare sevgisi aldı yürüdü. Çünkü sınırlarda İngilizlerle harb eden Almanya'nın başşehrinde, resmî tiyatrolarda olduğu kadar, Reinhard'ın Deutsches Theater'ında bu İngiliz dahisinin on üç piyesi ardsız arasız tekrarlanıyor, üstelik 1916'da, ölümünün üç yüzüncü yılını anmak için törenler yapılıyordu. Bunları görmek fırsatı Shakespeare'e verilen uluslararası insanlık değerinin derinliğini anlattı bana. Alman şairi Freiligarth'ın (Almanya bir Hamlet'tir) sözünün anlamını yavaş yavaş kavrıyordum. Goethe'nin "Yüce yüksekliklerin Ulu yıldızı" her yerde parlıyordu.

1942'de yangın bombaları taşıyan İngiliz uçakları karanlık Berlin'in göklerini tırmalarken Devlet Tiyatrosunda Gustaf Gründgens'ün yüzüncü Hamlet'i kutlanıyordu ve ben davetliler arasındaydım.

Rus tiyatrosunun yazar yokluğu içinde çırpındığı yıllarda, 1882'de Anton Çehof da şöyle söylemişti: "Bundan sonra tiyatromuzu yenileştirmek için başka bir kutba yöneltmek lâzımdır, o kutup da Shakespeare'dir."

3

Otuz beş yıl önce Şehir Tiyatrosunda Hamlet ve Onikinci Gece ile başlayan Shakespeare eserleri serisi, kararlı bir çalışma yoluyle onun yirmi bir piyesini sahneye çıkarmakla sonuçlanmıştır. Kuşaklar değiştikçe bun-

lardan en önemlileri yeniden ele alınmış, tekrarlanmıştır. Şehir Tiyatrosu bu çalışmayı yalnız sahne üstünde yapmakla yetinmemiş, kültürümüze Shakespeare sevgisini aşılamak için 1930'da Jül Sezar, Venedik Tâciri, Makbet, Onikinci Gece, Hırçın Kız piyeslerini tercüme ettirip forma forma basarak parasız dağıtmıştır. Bu bakımdan denebilir ki bütün dünya tiyatroları arasında, bu kadar kısa zamanda, seyircilerine böyle çeşitli Shakespeare piyesleri sunan başka bir tiyatro bulmak güçtür.

Neden bu yolda yürüdük?

Biz; insanlığın, gerçek kültürün, sanat sınırından başladığına inanıyoruz. Ruh kalkınması olmadıkça adamı hayvandan ayırt edemezsiniz. Gerçek medeniyet, edebiyat ve sanattan doğar. Güzel koku çiçekten dağıldığı gibi, medeniyet de güzel sanattan fışkırır. Tarih, tiyatrosuz yükselmiş bir millet gösteremez. İşte biz bu inançla, tiyatro edebiyatının en yüksek değerleri olan Shakespeare eserlerine dört elle sarıldık. Yıllardır tiyatro mevsiminin ilk eserini Shakespeare'den seçen Şehir Tiyatrosu, İstanbul için bir kültür geleneği kurdu, böylelikle tiyatro tiryakileri her sene bu dâhinin yeni bir eserini tanıdı. Arada tekrar edilen Hamlet'ler bu şehirde bir Hamlet bilgisi yarattı.

4

Victor Hugo der ki:

"Shakespeare, İngilterenin en büyük övüncüdür. İngiltere; siyasette Cromwell'i felsefede Bacon'u, bilimde Newton'u, bu üç dehâyı yetiştirdi. Fakat Cromwell gaddarlıkla, Bacon aşağılıkla lekelidir. Newton'a gelince, onun kurduğu yapı şu sırada sarsılmaktadır. Shakespeare, temiz ve ötekilerden daha yüksek ve dâhidir. Newton'un üstünde Kopernic ve Galilêe var, Bacon'un üstünde Descartes ve Kant, Cromwell'in üstünde Danton ve Bonaparte var. Fakat Shakespeare'in üstünde kimse yok!"

1964'ün (23 nisan – 5 mayıs)ında Shakespeare doğalı dört yüz yıl oluyor. Bu dört yüz senede dünya çok ilerledi. Bilimde, teknikte aklın hayalinden geçmeyen şeyler gerçekleşti. Şimdi adamlar denizde, karada, havada uçuyorlar, fezayı, boşluğu geçip aya gidiyorlar.

Onun doğum gününden bu yana 450 metre yüksekliğinde binalar yapıldı. Lake Pontchartrain'de 38 buçuk kilometre uzunluğunda köprüler kuruldu, Californiya'da 22 kilometrelik tüneller açıldı, dakikada 660.000 defa dönen makineler yapıldı, Güney Afrika'nın (Deep Mine) maden ocağında 2500 metre derinliğe inildi, ama bütün dünya henüz bir ikinci (Hamlet) yaratamadı.

5

Tek bir insan, bütün insanlık dediğimiz çıplak anlama neler getirebilir, neler giydirebilir, bunu görmek için Shakespeare'in eserlerini okumak yeter. Ama hangimiz buna imkân bulabiliriz?

İşte Şehir Tiyatrosunun yıllarca yaptığı, bu imkânı hazırlamak, bu fırsatı sağlamaktır. Bu Shakespeare serisi; yalnız seyircilere ve yeni kuşaklara değil, yetişecek tiyatro yazarları için de sürekli bir kültür kaynağı olmaktadır.

On beşe varan emekleme yıllarımızı saymadan, tam otuz beş sene bu yol ve bu inanç peşinde koştuk. Bu arada bazı zekâ tekelcileri çelme takmak, bazı bilgi madrabazları, şahsımızda Shakespeare'i taşlamak istediler, ama biz bu yoldan dönmedik. Bu pençeleşmenin bir gün sayfa sayfa açıklanması, bizim bu savaştaki direnme gücümüzü gösterir ama, memleket irfanının kimler elinde süründüğünü meydana koyacağı için yüz kızartıcı olur. Bütün bir yıkıcı alayının üstümüze atılmalarına karşılık bugün vardığımız sonuçtan ötürü çok mutluyuz. Çünkü bugün İstanbul şehrinde kökleri derine dalmış bir Shakespeare anlayışı var.

Cumhuriyet gazetesi, 1.7.1962

UZMANLIK İŞİ / MUHSİN ERTUĞRUL

Deri, mezbahadan çıkar, fakat kundura orada yapılmaz, kumaş fabrikada dokunur, fakat elbise orada dikilmez, orman mütehassısı ağacı yetiştirir fakat mobilye yapmaz, maden işçisi gümüşü topraktan çıkarır, fakat savatçılıktan anlamaz, balıkçı levreği tutar, fakat mayonezi beceremez, hele her kalem tutan her yazı yazan tiyatrodan, oyundan hiç anlamaz. Bu bir uzmanlık işidir.

2

Bu bir meslektir, bu bir sanat işidir, bu güzel sanatlar içinde en güç dallardan biridir, derin inceleme ister. Tiyatroya, başlı başına bir hayat verilse bile, ciltlerle kitaplar okunsa bile, diyar diyar tiyatrolar gezilse bile, gene ucu bucağı bulunmayan bir sanat koludur. Böyleyken, hiç bir meslekte dikiş tutturamayanlar, bir takım sütun karalamacıları, bu alanı boş bulmuşlar, çala kalem yürüyorlar. Onlara artık höst demek lâzım.

Höst... diyorum. Artık o çomaksız oynadığınız alanın etrafını bilimin, sanatın dikenli teliyle ördük, artık içeriye başı boş girmek yasak. Yalnız sanat bilgisi bilgimizden, sanat görgüsü görgümüzden, sanat sevgisi sevgimizden fazla olanlara kapımız ve kalbimiz ardına kadar açık!

3

Fakat sakın araya eskisi gibi türediler girmeye kalkmasın. Burası yirmi yılımızı yıprattığımız, her türlü yokluk içinde göz nurumuzu, alın terimizi döktüğümüz, ömrümüzü törpülediğimiz bir alandır, burada asalakların, yaygaracıların yeri yok! Tiyatromuzun sahnesi sanatçıların, salonu halkındır, ikisi arasındaki bezirgânların, yazı komisyoncularının, ipini pazara çıkaracağız!

4

Sanat dostu olmak bir meziyettir ve biz, bize seslenirken sanat düşüncesinden başka kaygusu olmayanlara taparız. Onların en acı uyarılarını iyiliğimizi isteyen bir koruyucunun candan öğütleri gibi derhal yerine getirmeye çalışırız, çünkü sanatın ilerlemesi bizim ilerlememiz, memleket kültürünün adımı demektir. Biz, kendilerini, kanatlarını yakmaya mahkûm eden pervaneler gibi, hayatımızı seve seve, sanat sevgisi için sahnenin ateşi, sanatın alevi üstünde kurban vermiş kimseleriz. Sanatla sahnenin yükselmesi herkesten önce bizim istediğimizdir ve biz bunun gerçekleşmesi için yapabildiğimiz kadarını yapıyoruz. Yazılarının arkasında gizli düşünce taşımadan bize yardım etmek isteyenlere bilgisiyle, görgüsüyle yardıma gelenlere teşekkür eder, ölünceye kadar minnetlerini taşırız.

5

Fakat dillerinde yalan, yüzlerinde maske, arkalarında kişisel çıkar, kasasının maymuncuğu ile kapımıza yaklaşmak isteyenlerin vay haline! Öylelerin bileklerinden kıskıvrak yakalamak, dillerindeki yalanı, yüzlerindeki maskeyi, ellerindeki her kapıya uydurmak istedikleri anahtarı teşhir etmek borcumuz. Bunu bize kutsal kitabımız olan, sanat sevgisi buyuruyor ve biz bunu yapmaya andiçtik. Veyl sahte bilgiçlere, sanat türedilerine!

Darülbedayi dergisi, sayı: 2, 1 mart 1930

SELİM NÜZHET GERÇEK

(Yerli oyunların eksikliğini belirtmek için yirmi iki yıl önce yazılmış bu makale, o günün isteklerinin artık yerine gelmiş olması karşısında, ancak o zamanın yazarlarının neler düşündüğünü belirtmesi bakımından, ilginçtir.)

Yerli Tiyatro

(...) Bugün, ne acı bir gerçek, "bir tiyatromuz var" diyebiliyoruz. Fakat ne yazık ki "Bir Türk Tiyatrosu var" diyemiyoruz. Çünkü, onu var edecek yazma yapıtlarımız, onları yazacak yazarlarımız yok. Türk sanatçısı bugün sahnede varlığını gösteriyor. Bize, ırklarının bütün özelliklerini taşıyan, Fransız, İngiliz, Alman, İtalyan, Rus, İskandinav tiyatrosunun oyunlarını olgunlukla "temsil" ediyor. Fakat "Türk Tiyatrosu"nun temsilcisi olacak oyunu henüz bekliyoruz. Kişileri Türk olan, içinde Türk'e özel düşünceler bulunan, Türk konulu yerli yapıtı, Türk yazma oyununu, ne kadar bekleyeceğiz?. Hepimiz, beklediğimiz Türk Tiyatrosu'nu kurmakta daha ne kadar gecikeceğiz?

Bilindiği gibi, her tiyatro oyunu o ulusun ruhundaki incelikleri, düşüncesindeki kendisine özgü, belirli noktaları yaşatan, canlandıran bir sanat yapıtıdır.

"Sanatın yurdu yoktur" biçimindeki karşı koyma ise, pek yanlış olmamakla birlikte, her an kabul edilebilecek bir düstur olamaz. Tiyatrodan örnek getirirsek, yurdu olmayan oyunlar arasında hepsinin ruhunu bir anda kavrayanlar olduğunu görürüz. Böyle bir yapıtı ancak bir Molière, bir Shakespeare "vücuda" getirebilir. Ancak o ayarda dâhiler bütün ulusların isteklerinin birleştiği noktaları bulup yapıtlarında işleyebiliyorlar:

Ancak üç çeyrek yüzyıllık bir geçmişi olan tiyatromuz için, bizim seçeceğimiz erek elbette "mütevazi"dir. Biz bugün başlangıç olarak edinmiş bulunduğumuz tiyatro görgüsüne uygun, Türk oyununu yazacak Türk yazarını bulmak istiyoruz. Sahnemiz, sahne sanatkârımız hep onu bekliyor.

Ulus, 5.11.1944, İlk Telif Piyesler'den

M. KEMAL KÜÇÜK

(Kemal Küçük, "Bence" başlığı altında tiyatronun türlü konuları üzerinde düşüncelerini yayımlamış, gününün aydın tiyatro sanatçılarındandı. Çeşitli yazılarından, tiyatronun "canlı elemanları" için ileri sürdüğü düşüncelerini aşağıya alıyoruz.)

Sahneye Koyucu

Sahnede herhangi bir "armoniteatral" ya da anlamlı ve başlı başına bir yapıt olabilecek kadar güçlü görünen bir "mizansen" doğrudan doğruya sahneye koyucunun kafasından doğar. Oynanan bir oyunda en küçük bir rolün, hatta bir figüranın bile kimi vakit dikkati çekmesi, sahneye koyucu tarafından süslenmiş olmasından ileri gelir. En büyük bir oyuncunun oynadığı rolde sanat gösterebilmesi için, sahneye koyucunun koyacağı mizansene borçlu olduğu bir gerçektir. Sahneye koyucuyu dinlemeyen bencil bir sanatçı sahnede durmadan şaşkınlık ve çelişmelerle çırpınır durur. Çünkü, o anda yapmak istediğini karşısındaki bilemez; onun için ona yardımcı olamaz. Sahneye koyucu, sahnenin ayarlayıcısı, tümüne yeni bir biçim verenidir. Gerçek sahneye koyucu, ele aldığı yapıttan ikinci bir yapıt yaratabilen, ya da oyunda istenen atmosferi uyandıran, kafası dolgun, iç gücü ve "üslûp" sahibi tek kişidir. İyi sahneye koyucu kötü yapıtı iyi yapar; kötü sahneye koyucu ise iyisini berbat edebilir.

Sahneye koyucu, yazarın öğesi değildir. Her yazarın nasıl kendisine özgü bir düzeni, bir tutumu varsa, her sahneye koyucunun da kendine özel bir sistemi vardır. Bu tutumlar her ne kadar kişisel ise de, sahneye koyucunun bulunduğu ülke ve toplumun özelliklerini taşır. Sistemi bulunan sahneye koyucu, sahnesine orijinalite verir. Gelenekçi sistemi olan sahneye koyucular, fazla geriye bağlılıkla, eskilerin çizdiği yoldan hiç ayrılmak

istemezler. Bunlar biraz da romantik insanlardır. Sahneye koyucusuz, bir tiyatro, başsız gövde, yakacağı olmayan bir makine gibidir. (Darülbedayi: 1.3.931, sayı 15)

Aktör

Başlangıçta oyuncu meyve verecek bir ağaç gibi ise, çok verimli ve pıtrak çiçeklidir. Okudukça ve sahnede özünü (tözünü) bildikçe gerçek sanatçı kişiliğini ortaya çıkarır. Eğer, bir aylandoz gibi, meyvesiz ve sahnenin kulislerinde arsızca türemiş bir insansa, gölgeden başka birşey sayılmaz.

Gerçek oyuncu (tabiî bayan oyuncu) doğar, fakat sahnedeki yaşamını sürdürebilmesi için olgunlaşmağa ve kültüre bel bağlaması gerekir. Kültürsüz ve görgüsüz "istidat" kısa sürer. Oyuncu doğayı sahneye aktaran bir "kablo" değildir. Sözün kısası oyuncu taklitçi olmamalıdır. Kişileri "temsil" için taklit yapan oyuncu, kötü oyuncudur, yaratıcı değildir. Rol oyuncunun derisi üstünde kalmamalı, gözeneğinden süzülüp içine, ruhuna işlemelidir. Bu flitre işini bilinçle, duygu ile, bilgi ile yapabilmek bir hünerdir. Rol oyuncuyu değil, oyuncu rolü sürüklemelidir. Bencil ve sanattıyle gururlu bir oyuncu, özekten gelen bir güçle dışına doğru, sahneden dışarı doğru fırlatılır. "Oldum" diyen bir oyuncu kuyruklu bir ahmaktır, "oldum" dediği yerden yuvarlanır. Suflöre dayanan bir oyuncu, koltuk değneğiyle yürüyen bir adama benzer. Kelimeleri ezen, ağzında yuvarlayan, anlatamayan oyuncu, seyirciyi tedirgin eder. Oyuncunun "ihtirası" olmalı, fakat başkaları için zararlı ve arkadaşlarının başarısını engelleyecek durum göstermemelidir. Kıskanç ve kötü kalpli oyuncu fırsat kollar, karşısındakileri bozmaya uğraşır.

Oyuncu, halka kapılmamalı, sanat bakımından eli sıkı olmalı, sanatını damla damla vermelidir. Halka kapılan oyuncu artık sanat için değil, alkış için sahneye girip çıkıyor, demektir.

Bu günün oyuncusu, sanatoryumda kür yapan ve düzenli yaşayan bir insan gibi, yaşamalıdır. Oyun "Kean" devri çoktan geçmiştir, bohem hayatı oyuncuyu vaktinden önce tüketir. Alkol, istidadı "tahriş" eder. Oyuncu, yaratmak için sükûn ve sessizlik, düzgün bir yaşam ister. Sonra, kendini sahneden başka yerde az göstermeli ki, bıkkınlık vermesin. Toplum içine çıkmalı fakat gerektiği kadar... Her yerde, kahvede, ötede beride çok görülen oyuncu, sahneye çıkınca halkı az etkiler. Oyuncunun sermayesi kendisidir.

Darülbedayi 15.3.1931, sayı 16

İSMAİL GALİP ARCAN / DİKSİYONDA KENDİ KENDİNİ KONTROL

Bir oyunda, yazarın diyaloglara gerekli olan en doğru anlamı güzel bir üslûp içinde verebilmek için, diksiyon sanatının teorik kuralları

–ne yazık ki– yetersiz ve elinden bir şey gelmez durumdadır. Dilbilgisi kuralları nasıl, ancak doğru yazmayı öğretebilirse, diksiyon kuralları da bir oyuncuya ancak, doğru ve düzgün söylemeyi öğretmekten ileri geçemez. Güzel söylemek, dinleyenleri heyecana getirmek sanatı, öğretilebilir mi? Bu açıklanamayacak öyle bir tiyatro içgüdüsüdür ki, hiç bir öğretmen tarafından kolay kolay öğretilemez. Ruhumuz ancak bu içgüdünün etkisi ve düzenli bir alışkanlığın yardımı ile, biri "duymak", öbürü "duyurmak" gibi iki heyecan yeteneğine kendini uygulayabilir. Meslek kültürü olan duyarlı bir oyuncu için, yazarın tümcelerindeki anlamı kavramak pek tabiî bir iştir. Onun için yapıtı dikkatle ve istekle okumak yeter. Ama, bu anlamların yardımı ile belirtmek istediği düşünce ve heyecanları güzel bir biçimde dışa vurdurmak ve seyircilere de aşılayabilmek büsbütün ayrı bir iştir. Bu, pek özel bir kabiliyet, tiyatro alışkanlığı, disiplinli bir alışkanlığın ürünüdür. Tasarlanmalı ki, sahnede bir ikinci kişiliğin varlığını iç ve dış bütün karakteristik nitelikleriyle yaşatması gereken oyuncu, hem yazarın yaratmak istediği tipin duygularıyle kendi duygulanacak, hem de bu duyguları o karakterin niteliklerine uygun bir biçimde belirtecektir. Bunun için öğretmen ve betik ancak: 1) Dikkat, 2) Konsantrasyon, 3) Kendini kontrol, gibi ruhsal öğeleri salık vermekten başka bir şey yapamaz. Heyecanı bilinçli ve düzenli bir biçimde –ve sanki başka bir kişiliğin ağzıyle– seyircilere aşılamak gücü, ancak yaratışın bu yüksek üstünlüğüyle doğmuş ve bu yeteneğe uzun tecrübeler, çeşitli alışkanlıklarla erişmiş sanatçıya vergidir. Yoksa her duyanın her halde duyurması gerekmez. Hatta, kimi gözyaşları ve hıçkırıklar sesin ahenkle yayılışına engel olur ve gerçek ruh acılarının yüze yansıttığı mimikler, assimilasyon estetiğini gölgeler, çirkin ve gülünç eder.

Bir sanatçı, sahnede her davranışı, her heyecanı, her düşünceyi ancak güzel bir durum ve biçimde "temsil estetiğine" uygun olarak ifade etmekle yükümlüdür. En koyu acılar da, en "feci" ve çirkin haller de estetik bir süzgeçten geçirilmiş olmalıdır.

Yukarıdaki görüşlerden şu sonucu çıkarmak gerekiyor ki: Oyuncu sahnede durmaksızın "kendini kontrol" alışkanlığına sahip olmalıdır.

Türk Tiyatrosu, 1.4.1941, sayı 130; *Tiyatroda Diksiyon Betiği:* 1947, s. 150–151

ISMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU / TİYATRO NEDİR, NE DEĞİLDİR

Bu yazımın konusu tiyatro eleştirmesi değildir. Her eleştirme bir değer yargısına göre olur. Eleştirmecinin kafasında konusu ile ilintili

bir doğruluk, iyilik, güzellik örneği vardır. Eleştirmeci eleştirdiği konuyu bu ölçüleri içinde değerlendirir. Eleştirmeci nedire değil, nasıl olmalıya karşılık verir. Her eleştirmenin amacı, bir ülkü için çalışmaktır. Oysa tiyatro nedir dediğimiz zaman onu yalnız tanımak isteriz. Bu isteğin eleştirme ile ilintisi yoktur.

Bilmemek ne kötü şeydir. Tiyatro işini yüzyıllardan beri başaramadık. Çünkü tiyatro nedir, ne değildir bir türlü öğrenemedik. Sahneyi kurum, kuralı yasa, göreneği gelenek sandık. Avrupanın yaratıcı dehasını edinmeye değil, parlak gösterişlerini edinmeye yeltendik. Bu yüzden de tiyatro işini başaramadık. Ne yazık ki kusurumuz, batı tiyatrosunun dehasını, yaratıcı özünü bir türlü benimseyememektir. Bizden önce gelenler, karagözcüler, meddahlar, sohbet oyuncuları, tuluatçılar kabuk yerine özü, dış yerine içi, kalıp yerine canı, ölü yerine diriyi yakalayabildikleri için, eşsiz, özgün yaratım örnekleri verdiler. Biz ne yapabildik?..

Sanata sıra geldiği zaman avrupalılaşma işi sarpa sarıyor. Usumuz bu işi makineleşme işine benzetmek istiyor. Fiziğin, kimyanın kendine göre inceleme aygıtları, araştırma yolları vardır. Biz bunlara bilim tekniği diyoruz. Bunun gibi, uçak yapmanın, beton dökmenin kendine göre hesapları, kuralları vardır. Bunlara da fen tekniği diyoruz. Tiyatroda avrupalılaşma deyince, bunlarda olduğu gibi, bir teknik düşünüyoruz, teknikleşme anlıyoruz. Bu yaklaştırma doğru mudur?

Tanzimat'tan beri Türkiye'de Batı'ya doğru gitmeye uğraşanlar, bu işte Avrupalılaşmayı hep bu türlü anladıkları için, batı sahne tekniğini olduğu gibi öykünmekle işe başlamışlardır. Sahne tekniği, dekor tekniği, sahneye koyma tekniği... diye bir takım pratik kuralları ile karşılaşmışlar, bu kuralları değişmez, değer biçilmez tiyatro tekniğinin kendisi olarak benimsemekten geri durmamışlardır. Tiyatro işinde bilmeyerek işlenilen, şimdiye değin de gizli kalan suç işte budur: "Tiyatroda avrupalılaşma yerine, Avrupa tiyatrosunun kurallarını almak." Oysa avrupalılaşmanın ön koşulu "tiyatro nedir" sorusuna karşılık vermektir.

Meşrutiyet'ten bu yana tiyatro eleştirileri yapıldı, tiyatro tekniğinin üzerine yazılar yazıldı, tiyatro tarihleri basıldı. Ancak bu somut eleştirilerin dışında "tiyatro nedir" sorusuna doğru olarak karşılık verenler görülmedi. Tiyatro felsefesinin ilk kırıntıları bundan otuz yıl önce *Yeni Adam* yazılarıyle başlar. 1941'de yayınlanan bir kitabım bu konu üzerine yazılmış ilk yapıttır sanırım[1].

Zamanımızda kaç türlü tiyatro anlayışı vardır? Bu sorunun karşılığını vermeye çalışalım:

Hem sağa, hem sola sarkan; gerçekçi, bazen de gerçeküstücü, seçimci (eklektik), yönetmenli sahne çalışmaları vardır. Ustalardan gördüklerini,

1 İsmail Hakkı Baltacıoğlu, *Tiyatro* (Yeni Adam yayınlarından).

yönetmenden kaptıklarını hiç bir şey katmadan, yerli sahnede, dönen sahnede oynayan insanların görenek bilgisi vardır. Yıllardan beri sahne üzerinde gelişen, pratikle kucak kucağa yaşayan bu bilgiye "sahne bilgisi" diyebiliriz. Sahne bilgisinin özelliği şudur: Oyunun; sahnenin, çığırın uyruğu olması. Bu anlayıştaki sahne bilgisi hiç değişmeyen, kaskatı bir bilgidir. Mimar olmayanların yapılar üzerindeki bilgisi, doktor olmayanların hastalıklar üzerindeki bilgisi gibi, görenek bilgi, kulaktan dolma bilgi. Gerçek tiyatro bilgisi bu bilgi olamaz.

Şimdi tiyatro öğretisi diyebileceğimiz bilgileri inceleyelim. XIX. yüzyıl içinde tiyatro anlayışının en çok toplandığı iki bilgi ucu vardır. Şunlar:

1– Tiyatronun, şimdiye kadar olduğu gibi, bir edebiyat sanatı olarak anlaşılması yerine sentetik bir sanat olarak anlaşılması. Bu anlayışa göre tiyatro; edebiyat, inşaat, müzik, dans, resim, mimarlık, dekor, ışık sanatlarının katışmasından meydana gelen sentetik bir sanattır.

2– Tiyatro resim, müzik, dans gibi özgür bir sanattır. Onun için tiyatro yasalarını artık edebiyatta değil sahnede aramalıdır. Batı tiyatro önderlerinin anlayışı.

Benim anlayışım ne birinci ne de ikinci anlayıştır. Apayrı bir anlayıştır. Bu anlayışı üçüncü bir anlayış olarak şöyle açıklayabilirim:

3– Tiyatro yasalarını ne edebiyatta ne de sahnede aramalıdır, kendinde aramalıdır.

Görülüyor işte, Batı'da eski doğacı tiyatro anlayışı sarsılmaya başlamıştır. Batı, tiyatroyu kendi alanı dışına sürükleyen eski anlayışın köleliğinden kurtulmak istiyor. Tiyatroyu gerçeğin bir kopyası olmaktan kurtarıp gerçek ötesine çekmek istiyor! Avrupa'nın her ülkesinde bu davanın öncülülerinin (avantgardiste) kendi tiyatroları, deneme sahneleri vardır. Bu denemeler kuram alanında kalmayıp gerçekleşmektedir. Şimdi, tiyatroda avrupalılaşmak demek, bunlardan hangisini edinmek demektir?

Biliyoruz ki "Avrupa" diye bir toprak parçası var. Ancak "Avrupa Ulusu" diye bir ulus yoktur ki ona özgü bir tiyatro da olabilsin! Avrupa üzerinde yaşayan Avrupalı ulusların kendilerine özgü tiyatroları vardır. Avrupa tiyatrosu hangi ulusun hangi tiyatrosudur? Hiçbiri! Çünkü bu tiyatrolardan her biri ulusaldır, ulusuna göredir. "Avrupa tiyatrosu bütün bu ulusların ulusal tiyatrolarında ortaklaşa varolan şeyler" denilecek. Ancak, görüldü ki, bu uluslar tiyatro anlayışı bakımından karşılaşma hatta çarpışma oluşumundadırlar. Öyleyse bu noktada avrupalılaşmak demek o çarpışmalara yetki kazanmak demektir. Bu tiyatrolar, "tip", "diksiyon", "deklamasyon", "aksiyon" ve "süre" bakımından başkalarına benzemeyip hep kendileri kalmışlardır. Öyleyse biz Türkler için bu noktada avrupalılaşmadan, bir de Türk'e doğru gitmekten başka ne yol olabilir?

Avrupa tiyatrosunun bir kalkınma çağına girdiğini görüyoruz. Burada devrimcileri buluyoruz. Meyerhold'un istediği yenileşmenin temeli nedir? Tiyatronun kalkınması bir parça da olsa kurtulması, özleşmesidir. Meyerhold bu tasarısını, gerçek yapabilmek için tiyatronun tarihine, coğrafyasına başvuruyor. Çin tiyatrosundan, Şarlo'dan, Fanfar'dan... yararlanıyor (bkz. I.H. Baltacıoğlu, *Tiyatro*, 194).

Meyerhold'un yanında biz de yürüyemez miyiz? Onun açtığı yoldan biz de geçip ilerleyemez miyiz? Biz de tiyatroda halklaşmak isteyemez miyiz? Bizim de halk kaynaklarımız yok mudur? Karagözümüz, meddahımız, orta oyunumuz, köy oyunlarımız, açık hava, tuluat tiyatrolarımız var. Bunlar Çin tiyatrosu, İtalyan güldürüsü, Charly Chaplin gibi kamu denemeleri değil midir? Tiyatroda arkamızı geçmiş çağların gelenekleşmiş denemelerine dayanıp Batı tekniğiyle ileriye atılamaz mıyız?

Bizden sonra gelecek olanlar yüzyıllardan beri tiyatro işinde niçin bir türlü avrupalılaşamamış olduğumuzu elbet inceleyecekler, görecekler ki, bunun nedeni batı sahne tekniğini almamamız değil, tiyatro anlayışında kendimizi bir türlü göstermemiş, insanlığın tiyatro yaratıcılığına bir türlü katılamamış olmamızdır. Oysa bizden önce gelenler yerli ve özgün örnekleri ortaya koyabilmişlerdir.

İşte birtakım sorunlar ki "Batı Tiyatrosu, Avrupa Tiyatrosu" deyince gözümüzün önüne yığılıveriyor! Bu yığınlar üzerinde çalışmadan Avrupa sahnelerini kopya ederek nasıl avrupalılaşabiliriz? Ne yazık ki Tanzimat'tan beri gelip geçen düşünce adamları tiyatronun neliği ile değil, günlük işleriyle oyalanıp durmuşlardır. Tiyatro düğümünü çözebilecek hangi yapıtımız var? Hangi profesörümüzün, hangi uzmanımızın, hangi eleştirmenimizin hangi yapıtı?

Sözün kısası, Avrupa tiyatro düşünürleri olsun, biz olalım, tiyatronun ne olduğunu, ne olmadığını henüz açıkça, kesin olarak bilmiyoruz. Onun için tiyatronun yarın ne olacağını da kestiremiyoruz. Tiyatronun henüz bilimi, felsefesi yapılmamıştır. Böyle olmakla birlikte, bu alanda incelemelerde, araştırmalarda bulunan birtakım tiyatro adamları vardır. Meyerhold, Gordon Graig, Gerhart Hauptman, Paul Appia, Gaston Baty gibi. Bunlar tiyatro sorununu çözmeye çalışıyorlar. Çevrelerine ışıklar da saçmışlardır. Ancak bugün avrupada olmuş bitmiş bir Avrupa Tiyatrosu yoktur, olmakta olan bir Avrupa Tiyatrosu vardır. Onun için bugünkü tiyatro düşüncelerine tiyatro bilimi, tiyatro felsefesi diyemeyeceğiz, ancak, tiyatro öğretisi diyebiliriz.

Bir şeyi olduğu gibi kendi üzerinde tanımak çabası bilimcil bir çalışmadır. Ancak, konusunu nesnel olarak tanımak ödevini taşıyan bilimin de kendine göre bir çalışma alanı, çalışma sınırları vardır. Bilim bu tanımayı yalnız "nasıldır, nasıl oluyor?" sorusuna karşılık vermek için yapar. Yoksa bilim "tiyatro nedir?" sorusuna karşılık vermek için çalışmaz. "Tiyat-

ro nedir?" Bu soruyu daha geniş daha aydın olarak yineleyelim: "Her türlü takıntılardan, asalaklarından ayrılmış, kendi başına kalmış, bir şey, öz olarak "tiyatro nedir"?

Bu soruya karşılığını vermek, bilimin değil, felsefenin ödevidir. Felsefe gerçeğin takıntıları ile değil, doğrudan doğruya kendisiyle uğraşır. Öyle ise "Tiyatro nedir?" sorunu ne eleştiri, ne de bilim sorunu olmayıp ancak bir felsefe sorunudur. Bu sorunu çözmek için tiyatroyu tiyatro olmayan bütün takıntılardan ayırmak, kendi başına bırakmak gerektir. Bu yazımızda bunu yapmaya çalışacağız.

İlkönce seçmeci anlayış üzerinde duralım: "Tiyatro; müzik, resim, mimarlık gibi birtakım sanatların birleşmesinden meydana gelen bir sanattır" derler. Bu anlayışa göre tiyatro, her türlü teknik ve estetik gelişmelerini kendine varlık veren bu gibi ana sanatların gelişmelerine borçludur. Yine bu anlayışa göre ayrıca bir tiyatro sanatı yoktur. Tiyatro çeşitli sanatların toplantı yerinden başka birşey değildir. Oysa eğer bir tiyatro sanatının varlığını özümsüyorsak onun bağımsız, kendine özgü bir estetiği olduğuna da inanmamız gerekir. O zaman tiyatronun varlığını kendi dışında kalan doğurucu sanatlarda değil, kendi içinde aramalıdır. Her sanat ayrı bir teknik gerçeği taşır. Sanatın estetiği bu tekniğe sımsıkı bağlıdır. Resim ışık altında görülmek içindir. Müzik kulakla dinlemek içindir. Roman, okumak içindir. Tiyatro seyredilmek içindir. Oysa bu olum tiyatro sanatını varettiği sanılan güzel sanatların hiç birinde yoktur. Onun için tiyatro gerçeğini bu olumda aramak doğru olur. Bu aramayı yapalım. Bunun için tiyatroyu olduğu gibi alalım. Bunun için de alışıldığı gibi bir tanım yapalım: "Tiyatro bir sahne üzerinde, kendine göre dekorla, rollerine uygun makyaj yapan, kostüm taşıyan oyuncular tarafından suflörü kovalayarak bir yazarın oyununda tasarladığı hayatı göstermek sanatıdır" diyerek işe başlayalım.

Şimdi tiyatro olanı, tiyatro olmayandan nasıl ayırmalı? Bunun için önce sezgimizle tiyatro olmadığını kestirdiğimiz takıntıları, tiyatrodan atıp bakmalıyız. Bu takıntılar atılınca ortada tiyatro diye bir varlık kalıyor mu, kalmıyor mu? Böyle atıla atıla hiç atılamayacak, atılınca tiyatroyu yokedecek olan bir öz var mı, yok mu? Bu denemeyi yapmaya çalışalım. Tiyatro sözünün bize anımsatacağı ilk takıntılar şunlardır: sahne, perde, dekor, makyaj, kostüm, yönetmen. Bunlardan sonra takıntı olup olmadığında ikircimlenebileceğimiz yazarla oyun vardır. Bir de tiyatronun özü olarak kolaylıkla alabileceğim oyunu ve onun aksiyonu vardır.

Sahne tiyatronun özü değildir. Sahnesiz de tiyatro olmaz mı? Sahnenin tiyatro sanatındaki görevi bir kolaylıktır, o kadar. Sahnenin görevini tamamlayabiliriz: "Sahne, oyuncuların kolayca görülebilmesi için yapılmış bir kerevetten başka bir şey değildir".

Türlü tarihsel görüler bu anlayışın doğruluğunu gösteriyor. Eski Yunan, Roma tiyatrolarında sahne bugünkü gibi değildi. O tarihte tiyatro

açık havada oynanıyordu. Bizim gelenek tiyatromuz olan ortaoyunu, köy oyunları da sahnesiz olarak oynanagelmiştir. Sahne önce çalgıcıların yeri olmuş, sonra tiyatroya mal olmuştur. Sahne tiyatroya bir kolaylık getirmiş olmakla birlikte, önemli bir çekince de getirmiştir. O da şudur: Sahne gösterilerinde oyuncular yüzlerini seyircilere çevirmek zorundadırlar. Bunun da sonucu olarak birtakım yapmacık "deklamasyon", gürlem kuralları başgöstermiştir. Karşısındakine bakacak yerde seyircilere bakmak, aksiyon alanını seyirciler alanından ayırarak estetik verimi azaltmak gibi. Sahne tiyatronun özüne bir şey katmış değildir. Ancak, bu değerli özden bazı şeyler eksilmiştir. Sözün kısası belki sakıncalı bir takıntıdır.

Perde, sanıldığı gibi, sahnenin, ayrılmaz bir parçacı değildir. Çünkü perde yokken sahne vardı. Perdenin çıkağını başka yerde aramak gerektir. Perdenin çıkağı her ne olursa olsun, onun bugünkü görevi üzerinde durmak gerektir. Perde nedir? "Perde, oyuncu ile kamuyu, gerçek ile düşü biribirinden kesin olarak ayıran bir duvardır". Bu düşüncenin doğruluğunu gösteren karşılaştırma şudur: Geçmişte ne zaman tiyatro sanatı tapınış, tören, dans, görüşme, çalışma gibi kamu hayatının bir süreği olarak yaşamışsa perdesiz olarak yaşamıştır. Ne zaman bu sanat niteliği bakımından gerçek hayattan apayrı bir oyun, bir yalan olarak anlaşılmışsa, bu perde inmiştir. Perde gizleme, bir oyun, bir marifet yapmak isteğinden doğmuştur. Perde bizi gerçek olaylar dünyasından ayırıp bir varımsama dünyasına iletir. İşte perde, arkasındaki marifetleri, oyunları halktan gizlemek gereksemesinden doğmuştur. Perde tiyatronun doğalcı, pitoresk anlayışından çıkmıştır. Perdenin bu gizleme yolu kamunun oyuncularla kaynaşmaması kötülüğünü doğurur. Perde tiyatronun öz öğelerinden biri olmak şöyle dursun, tersine, tiyatronun yıkıcılarından biridir.

Dekor eksikleri, yarıkları, yamaları kapamak, gözü aldatmak, değersizleri değerlendirmek isteğinden doğmuştur. Güzel insan, dekora gereksemesi olmayandır. Dekor, olmayan bir güzelliği takmak için yapılır. "Dekor" düşüncesi "takma" düşüncesidir. Tiyatro tarihine bakın. Tiyatro kendine yetici bir sanat olarak anlaşıldıkça dekor yoktur. Tiyatro bu özlülüğü yitirip kendinden başkasına imrendiği zaman dekor vardır. Yenidendoğuş devrimi, içten dışa, duyunçtan bilince, duygudan usa gitmektir. Yenidendoğuş tiyatroyu dış dünyaya götürmüştür. Bu sonradan gelen, tiyatronun özüyle ilintisi olmayan dekor kalkınca tiyatro sanatı gene kalıyor. Demek ki dekor tiyatronun özü değildir.

Makyaj oyuncunun yüzünü değiştirmek için yapılır. Oysa makyaj oyuncunun ne fizyolojisini değiştirir, ne de bu rolü başarma koşullarından birini sağlar. Herhangi rol makyajlı yapılabilir, makyajsız da. Bundan dolayı rol ne yeni değer kazanır, ne de değerinden yitirir. Makyajı büsbütün atmak, makyajsız oynamak da eldedir. Oyuncunun gövdesine verdiği anlatıcı biçimler, kımıltılar, duruşlar en parlak makyajdır. Makyaj kalk-

kınca tiyatro kendini yitirmez. Öyleyse makyaj da ötekiler gibi tiyatronun özü değildir.

Makyajdan sonra kostüm için ne diyebileceğimiz kolayca kestirilebilir. Kostüm, oyuncunun dış biçimini değiştirmeye yarar. Giyeceğin; iç ile, ruhla hatta insan fizyolojisiyle ne ilintisi olabilir? "Deniz hamamında komik, dramatik, trajik bir olay görürsünüz. Sahne üzerinde olmamasından, kahramanlarının çıplak olmasından dolayı, değerinden hiç bir şey yitirmiş değildir. Tiyatro sahnesinde de böyledir".

Yönetmen oyunu seçen, toplu olarak düşünen, rolleri dağıtan, öğreten usta insandır. Eğer yönetmen olgun bir oyuncu değilse ödevini yararlı olarak yapamaz. Çünkü yönetmenin rolü oyuncunun rolünden başka bir rol değildir. Oyunu, gösterit konusunu düşünmek, kendine yakışan rolü yapmak zaten oyuncunun işidir. Böyle olunca oyuncu olan yerde yönetmenin işi yoktur. Bu doğru, kendine yetici oyuncuların bulunduğu yerlerde, yönetmenin susmaktan başka bir işi kalmamasıyle anlaşılır. Yönetmenin bazen tiyatro öğretmeni ödevini yaptığı görülür. Tiyatro anlayışı geri, aksiyon yetkisi arık, kötü alışkanlıklara tutkun olan birtakım oyuncular düşünelim. Bunların olumsuzluklarına engel olacak, daha az kötü, bir derece iyi olmalarına çalışacak bir ustaya bir öğretmene gerekseme vardır. Bu hizmet çok yararlı da olabilir. Ancak, tiyatronun öz elemanı olmadığını ileri sürdüğüm yönetmen, bu yönetmen değil idare adamı, müdür, despot olarak anlaşılan yönetmendir. Sözün kısası, asıl yönetmen tiyatronun özü değil, ikinci derecede bir elemandır.

Şimdi oyun öğesine geliyoruz. Usa gelen ilk soru şu: "Yazarı, oyununu kaldırınca tiyatro diye ortada ne kalır?" "Hiç bir şey!" Asıl sorun bundan sonra başlıyor.

1. Oyun edebiyatsal bir yapıttır.

2. Oyun gösteritin ancak yazı diline girebilen söz öğesini taşır.

3. Oyun gösteritin üçte biri kadar eksiktir.

4. Aynı temin dil, biçim bakımından türlü türlü yazılışı olabilir.

5. Oyun okunacak birşey değil, oynanacak bir şeydir.

Bu hükümlerin doğru olduğundan kimse kuşkulanamaz. Öyle ise zorunlu olarak şu sonuca varırız: Oyun gösteritin kendisi değil, ondan hem niceliği hem de niteliği bakımından oldukça ayrıdır.

"Oyun tiyatronun özü müdür, değil midir?" sorusuna artık kısaca "evet" ya da "hayır" diyemeyiz. Konunun tabiatına uygun bir karşılık verebilmek için soruyu şu biçimde soralım: "Oyun ile gösteritin canlı ilgisi nedir?" Yanıtlıyorum:

1. Oyun gösteritin yalnız edebiyatsal biçimidir.

2. Her oyun bir tema taşır.

3. Her temada bir konut ereği (intention scénique) diyebileceğimiz bir mantık öğesi vardır.

4. Gösterit her şeyden önce bu ereği gerçekleştirmek ödevini taşır.

5. Gösterit birçok araçlar sırasında konutsal ereği gerçekleştirmek için oyunu da kullanır.

6. Gösterit temanın ve ereğin uyruğudur.

7. Gösteritin oyuna bağlılığı nesnenin başka bir nesneye bağlılığı değil, canlı bir şeyin canlı bir şeyle dayanışmasıdır.

Bu oluş karakterinden şu sonuç çıkıyor: "oyun gösteritin henüz kendisi olmamakla birlikte, sahne, dekor, makyaj ve kostüm gibi takıntısı da değildir."

Şimdi şu soruyu soralım: Oyuncu gösteritin özü müdür, değil midir? Bu soruyu yanıtlayabilmek için önce "Oyuncu nedir?" sorusunu soralım. Yanıtı şudur:

1. Oyuncu tiyatro sanatının canlı öğesidir.

2. Oyuncu temayı tenleştiren yaratıcı öğedir.

3. Oyuncu oyun kahramanını iç beninde bulan, onu tenleştiren yaratıcı öğedir.

4. Oyuncu oyunun tasarladığı hayatın bütünlüğünü taşıyan yaratıcı öğedir.

5. Oyuncu ödevini yapabilmek için oyunda olmayan bütün varlıkları kendi başına yaratan insandır.

Böyle olunca oyuncu, gösteritin temeli olur. Acaba oyuncu, gösterit dediğimiz yaşayımın kendisi midir? Şimdi tiyatro sorununun en karanlık noktasına geldik. Tiyatro oyuncuların da içine katıldığı bir oluştur. Bu oluş nedir?

1. Gösterit hayattan kesilmiş bir dilimdir.

2. Bu dilim hayatın tıpkısı değil, apayrısı da değildir.

3. Gösterit teknik zorunlara göre düzenlenmiş olan bir hayattır.

4. Gösteritle hayat arasındaki ayrım, bir nitelik ayrımı değil, bir nicelik ayrımıdır.

5. Hayat bir oluş (denevir), bir süre (durée)'dir. Oyun da bir oluş, bir süredir.

6. Hem oyunun hem de gösteritin ülküsü, nicelik yitikleri her ne olursa olsun, bu süreyi varetmektedir.

7. Süre gösterit için değil, gösterit süre içindir.

Bu süre olmayan yerde gösterit de olamaz. Süre kesilince hayat da kesilir. Öyleyse süre gösteritin canı, kendisi, özüdür. Bu özün en yakın çevresi oyuncudur, ondan sonra yazarın dehası gelir. Ondan sonra da takıntılar gelir.

Burada "süre"den amaç zaman süreci değil, can süresi (durée vitale), ruh süresi (durée psychologique)'dir.

Buradaki süre ruh süresi soyundan olmakla birlikte onların tıpkısı da olmadığından buna gösterit süresi (durée scénique) demek doğru olur.

Gösterit süresi nedir? Bu özgün süre gerçeğini anlamak için onu bazı ussal öğelere ayıralım:

Her gösterit süresi perdelere ayrılır. Perdeler ussal, mantıksal parçalardır. Her perde ikinci kertede bir bütündür. Perde kapamak keyfî bir iş değildir. Perde birliği sonuna varmış gibi olmadıkça perde kapanmaz.

Ama her perde kendi başına daha ufak aksiyon öğelerinden yuğrulmuştur. Bu aksiyonlar biribirinden ayrılmış gibi düşünülebilir olmakla birlikte aralarında hiç kesiklik yoktur. Bu gösteritin her anında oyuncular bu aksiyonların içinde kalırlar. Rolüm yok diye aksiyon dışında kalan oyuncu gösteriti öldürür.

Her aksiyon bir takım deklamasyon birliklerinden doğar. Deklamasyon oyuncunun buyruğu altında kalamaz. O sürenin bir kişilikte beliren görünümünden başka nedir?

Diksiyon, deklamasyonun parçasıdır. Sürenin parçası olmayan akt, aktın parçası olmayan aksiyon, aksiyonun parçası olmayan deklamasyon, deklamasyonun parçası olmayan diksiyon yoktur, olamaz da. Diksiyon dahi bütünlüğünü gösterit süresi içinde bulur.

Bu görülerden sonra "Tiyatro nedir?" sorusuna karşılık verebiliriz: "Tiyatro oyun denilen edebiyatsal öntasar yönünden teknikleştirilen bir hayat parçasının süreye çevrilmesidir". Kısaca söyleyelim: "Tiyatro teknikleşmiş bir aksiyon süresidir".

Bu etüdü yazdıktan sonra düşünüyorum. *Tiyatro* adlı kitabımı okuyanlar göreceklerdir ki ben bundan önce tiyatronun özü olarak oyuncuyu almış bulunuyorum. Bu incelemede ise süreyi alıyorum. Öyleyse tiyatro oyuncudaki aksiyon süresidir.

Felsefe kavramları bilimsel kavramlar gibi durağan değildir, dinamiktir. Ödevleri bilim denemeleriyle daha çok aydınlatılmış olan hayat gerçeğini içine alabilecek olan yeni kavramlar yapmaktır. Tiyatronun özünü aksiyon süresi dediğim daha saltık bir ilkeye kadar çıkardıktan sonra oyuncuyu ilke olarak almakla birlikte tiyatro gerçeği bu oyuncudaki aksiyon, aksiyonundaki süredir.

TİYATRO

NURULLAH ATAÇ

Çocukluğumda tiyatroyu pek severdim. Gençlik yıllarında da ara sıra gitmekten kaçınmazdım. Hatta kimi oyunları seyredip onları beğenip beğenmediğimi, onlar hakkında düşündüklerimi kendime görev edindiğim bir zaman da olmuştur. Şimdi o günleri düşündükçe, belki geçmiş gençlik günlerini hatırladığım için bir haz duyuyorum ama, biraz da şaşıyorum. Kuşdili'ndeki salaşta, satıcıların bağırtıları ve çıngırak sesleri arasında, perdenin açılıp Kel Hasan'ın tuhaflık etmesini bekleyen çocuk gerçekten ben miydim? Şehzadebaşı'nda birtakım eciş-bücüş vodvilleri dinleyip onların monoloğlarını anlatmağa çalışan delikanlı gerçekten ben miyim? Tiyatro yüzünden gönlünü kırdığım adamlar bile oldu. Sahiden şaşıyorum: Şimdi, bir akşam tiyatroya gitmek için uykumu feda etmeyi aklım almıyor. O günler benden o kadar uzaklaştı. Geçen yıl Ertuğrul Muhsin Shakespeare'in bir dramını başarı ile oynamış; günlerce niyetlendim: "Bunu gerçekten görmeliyim!" dedim, fakat Tepebaşı tiyatrosunda kalabalığın arasına girip saatlerce hareketsizce dikkat etmeyi bir türlü gözüme alamadım.

Tiyatroya karşıt mıyım? Onu yermek mi istiyorum? Hayır. Aksine, tiyatronun büyük bir sanat olduğu kanısındayım hâlâ. Dramı, tragedyayı romandan da üstün bulurum. Bir kişinin huyunu, tutkularını hikâye ile anlatmak, onun kendini konuşturarak anlatmaktan çok daha zor, çok daha ince bir sanattır.

Fakat günler geçtikçe tiyatroyu seyretmektense betiğini okumayı yeğ görmeye başladım. Koltukta seyir... Bu insanın hayalini daha özgür bırakıyor. Yapıtı benim anlamama bir de sahne sanatçısının anlaması karışmıyor: Üstünlükleri de, eksiklikleri de daha iyi duyuyorum. Oyuncunun ustalığı eksiklikleri, aksi de üstünlükleri örtmüyor. Betiğin yapraklarını çevirdikçe kişiler gözümün önünde beliriyor ve sözlerini bana herhangi bir oyuncunun söyleyebileceğinden daha doğru bir durumda söylüyor. Daha doğru dedim; elbette bu herkese göre değişir. Benim anladığım gibi demek isterim. Ben o kişilerin her birine, kendi anlayışım, duyuşuma göre bir yüz veriyorum; oyuncunun, benim tasarlayışıma hiç benzemeyen gerçek yüzü imgemi zedeliyor.

Biliyorum ki haksızım; asıl tiyatro betikte değil! Ancak sahnededir. Öyle ama haksız olduğumuzu bilmek, huyumuzu değiştirmek için yeter mi?

Türk Tiyatrosu, 15.11.1939, sayı 106

AHMET KUTSİ TECER
OYUN DİLİ

Öteden beri söylenir: Oyun dili en iyi konuşma örneğidir. Bu söz köklü bir tiyatro geleneği bulunan kültür dilleri için doğrudur. Türkçe de eski bir kültür dilidir, ama Batı anlamında tiyatro bizde yenidir. Dolayısıyle bu sözü kendimize uygulamak için üzerinde biraz düşünmemiz gerekir.

Oyun dilinin en iyi bir konuşma örneği olması, her şeyden önce, o dilin yerleşmiş bir fonetiği bulunması demektir. Türkçe oyun dili, Türk kadınının sahneye çıkmasına kadar bozuk bir şive ile söyleniyordu. Cumhuriyet döneminde kadın sahneye çıktı, şive bozukluğu da kalmadı, ama bununla iş bitmiş sayılmaz. Türk oyuncusunun henüz yerleşmiş bir fonetiği yoktur. Örneğin "ka" ve "ke" sesleri bir çok sözcükte birbirine karışıyor. Sesli harflerde de kararsızlıklar görülüyor. Örneğin "e" seslisi, "i" ile "a" arasında bir kaç çeşitte söyleniyor. Fiilden üreyen bazı sözcükler de öyle: "Geleceğim" sözü "geliceem", "gelecеğ'm" gibi değişik biçimlerde söyleniyor. Aynı sözcüğün bazen bir çevreye, bir topluluğa, bazen de "ağız"lara göre ayrı biçimlerde söylendiği oluyor. Örneğin "kardeş" de deniliyor "kardaş" da. "Çünkü" de deniliyor "çünki" de...

Bu kararsızlığın nedenleri bellidir: kimisi bir imlâ sorunu, kimisi de bir gramer olayıdır. Fiil çekimlerinde gördüğümüz fonetik kararsızlık bu tür bir olaydır. Ama bir de stilistik nedenlerle ilgili olan fonetik dalgalanmalar var. Örneğin aynı sözcüğün "kardeş" ya da "kardaş" gibi söylenmesi, her iki söyleniş arasında stilistik nedenlerle açıklanabilecek duygusal, sosyal nitelikte anlam incelikleri bulunmasından ileri geliyor. "Anne" ve "ana" sözleri de öyledir. "Kardaş", "ana" sözcükleri daha çok Anadolu kasaba ve köylerinde lokalleşmiş eski bir halk ağzıdır. "Kardeş", "anne" ise İstanbul ağzının inceleştirdiği ve yazı diline girmiş söyleniş biçimleridir. Kültür dilimizde yaşayan bir çok deyim, bir çok atasözünde "ana" denilmesine bakmadan şehirli "anne" sözcüğünü kullanır. Halbuki köylü için "ana" demek ona daha doğal gelir. "Anne" onun için şehir ağzıdır.

Bugün eski türkçe metinlerden ya da halk edebiyatından bir çok söz yazı diline aktarılıyor. İçlerinde çeşitli ağızlardan, yersel deyimlerden, hatta argodan kopup gelme sözler var. Bunların kaderi zamanla aydınlanacak. Kullanıla kullanıla hangi sözün nasıl çağrışımlar uyandıracağı belli olacak, rasgele biri öbürünün yerinde kullanılmayacak. Bugün Türkçenin oluştuğu bir dönem içindeyiz. Yeni sözcüklerle dilimiz zenginleşiyor. Ne var ki oyun dili için birçok sorun çıkıyor ortaya. Bir örnek daha alalım. Bugün "ümit" ve "umut" sözcükleri biri öbürünün yerinde kullanıldığı

zaman yadırganıyor. Oysaki ayrı ayrı köklerden gelseler de bunlar eş anlamda sözcüklerdir. Ses ve biçim bakımından yaklaşık oldukları için aynı sözcüğün değişik iki türlü söylenişiymiş gibi geliyor insana. Aslında bu bir fonetik konusu değil, bir stilistik konusudur. "Umut" sözü de tıpkı "kardaş" gibi, "ana" gibi halk ağzına uygundur. "Ümit" yalnız şehirlinin sözüdür. Bu çeşit incelikler oyun yazarı için önemlidir.

Tiyatro denilen sanat, seyredilerek dinlenen bir konuşma sanatıdır. Seyircilerin günlük yaşayışına girmemiş ya da kullanıştaki yeri henüz kesin olarak belli olmamış bir söz oyun yazarını ürkütür. Hikâyecinin, romancının rahatlığı yoktur onda. Okuyucu seyirci kadar zalim değildir. Halbuki bir oyunun kaderi iki saat gibi kısa bir süre içinde belli olur. Seyirci denilen tiyatronun üçüncü adamı, oyun kuralına göre, içten içe sahnedeki konuşmaya katılır. Onun yadırgadığı bir söz, oyuncunun ağzında mutlaka bir çakıl gibidir.

Yukarıda, oyun dili konusunda, fonetik sorunlar yanında stilistik sorunlar da yer alır dedik. Gerçekten, oyun dili günlük konuşma biçimlerinin yazı diline mal edilişidir. Yazı dili biçimseldir, genel kavramlara ve ussal kurallara bağlıdır. Konuşma dili ise duygu ve davranışların etkisine açık bir dildir. Oyun yazarı bu ikisini bağdaştırmak zorundadır. Konuşma dili yersel, çevresel, hatta kişisel değişmeler gösterir. Halbuki oyun yazarı herkesi içine alan sosyal bir ortam için yazar. Dolayısıyle kişisel, ya da çevresel özellikleri belirtmek amacı dışında, oyun yazarının dili, herkesin ortak malı olan bir dil, yazı dili, kültür dilidir.

Teokratik bir rejim içinde yaşadığımız sürece yazı dili ile konuşma dili arasında büyük bir bölünme vardı. Bugün yazı dili ile konuşma dili arasında böyle bir bölünme yoktur. Elli yıldan beri yazı dilimiz konuşma dilinden yararlanıyor. Şairler, hikâyeciler, oyun yazarları bunu bir çığır haline getirdiler. Dil devrimimizin asıl dayanağı da işte bu çabalardır. Nitekim son yıllarda yazılan yeni oyunlar eskilerin yanında arı türkçeye daha çok yakındır. Öyleyken oyun dilimiz fonetik ve stilistik bakımlardan henüz kararsızlık içindedir. Tiyatroyu kendine dert edinenler bu konular üstünde eğilmelidirler.

SAİT FAİK ● TİYATRO ÜZERİNE

"Naşid"

(...) Dayı Remzi, Salih'e kırpılan gözü görmemezlikten geldi:

— Bilirim ki, hepiniz, herşeyi yapabilecek insanlarsınız. Ben, bir gün Naşid'i sahnede Kürt kıyafetinde mangal karıştırır, kahve pişirir, çubukla tütün içerken görmüştüm. Ortada, ne mangal, ne maşa, ne ateş, ne çubuk, ne cezve, ne fincan vardı. Ama, Naşid, sanki bütün bu saydık-

larım önündeymiş gibi hareketler, mimikler yapıyordu. Seyircilerden pek hödükler müstesna, hemen hepsinin gülmekten yerlere yatıp katıldıklarını gördüm, bendeniz de hâşâ huzurdan, sancılandım. Hatta biraz da patistiskayı ıslattım.

— Ondan sonra eve gidip talim ettin...

— Ettim de ne halt karıştırdım? Sahnede ben de yapayım dedim. Seyircilerden külhanbeyin birinin: "Ulan Sezai! O köşedeki herif, keçileri kaçırdı galiba! Ne yapıyor öyle, yahu?" diye bağırdığını duydum. En önden birisi de, arkasına dönüp o lâfı söyleyene: "Hindistan dansı oynuyor ulan, eşek!" deyince, dersimi de aldım.

Soluk yüzünde bir sahne aşkı tüten gençlerden biri:

— Nasıl yapıyordu be, dayı? dedi.

— Nasıl yaptığını bilsem ben de yapardım. Ama, yapıyordu. Basbayağı, şu bizim gibi olan elleriyle maşayı yerinden çıkarıyor, mangalı karıştırıyor, marsıkları ayırıyor, kenara koyuyor, bir ateş alıp tütünü yakıyor, dumanını da üflüyordu. Biz dumanı göremiyorduk ama, dumanın çıktığına inanıyorduk. Biraz dişimizi sıksak, dumanı da görürdük. Sonra çubuğu ihtiyatla tablaya bırakıyor, cezveye şekeri, kahveyi atıyor, suyu dolduruyor, cezveyi sürüyor, fincana boşaltıyor, âfiyetle de içiyordu.

Üsküdarlı bilgiç genç:

— Aksesuara hiç lüzum yokmuş, dedi.

Dayı Remzi:

— Lüzumundan geçtim; o "arkası var" dediğin şey, acaba Naşid'in önünde olsaydı, bu hareketlerin keyfi mi kalırdı? O dediğin şeyle, böylece alay ediyordu, alay! Büyük adamdı, çocuklar, büyük adamdı. Bir eksiği vardı, yazı yazmazdı. Yazabilseydi, bak ne piyesler çıkaracaktı. Bizim de bugün bir Molyer'imiz olurdu. Sen bilir misin onun Otello'da Yago rolüne çıkışını?.. Güya, onu kepaze etmek için bu rolü vermişlerdi. Sahnede Desdemona, mendilini düşürmüştü, Naşid gözlerini açа açа bir "Mendil! Ah, mendil!" diye feryat edince, onu küçük düşürmeğe çalışan düşmanların saçını başını yolduklarını gördüm. Seyirciler arasında Şekspir otursaydı, faciasını komediye niçin çevirdiğini anlar, hoş görür: "Yes! Olrayt!" derdi. (...)

"Gezici Tiyatrolar"

(...) Halit nihayet kararını verdi. Olursa olur, olmazsa olmazdı. Bu Saffet'le de bir daha selâmı sabahı keserdi.

— Büyük aktör! diye başladı.

Saffet Ferif hayretle gözlerini açtı.

— Büyük aktörsün, Saffet, dedi. Seni ben bilirim... Altından kalkamayacağın rol yoktur. İstediğin zaman tuluat yaparsın, istediğin zaman ezberden bütün Otello'yu kitap gibi okursun. En modern piyesleri çıkarırsın. Hangi rolü yapacağını aklın keserse, en küçük rol bile olsa,

küçümsemez, istersen birinci roldeki aktörü kepaze edersin. İstersen komikle komik olursun. Namussuzum, büyük aktörsün, Saffet!

Halit sustu. Saffet Ferit, bu lâfların büyüsüne, altından, çıkacağını umduğu teklifi bildiği halde, kendini kaptırmamazlık edemedi. Yarı mütevazi, yarı inanmış:

— Mübalâğa etme, dedi. Yok! Ben de senin için aynı lâfları söyleyeyim istiyorsan, hava alırsın!

— Ben kıymetimi bilirim, azizim. Ben tiyatro müdürü doğmuşum. Haklı mıyım, söyle?

— Orasına, evet.

— İyi aktör olmadığıma da şükrederim. Siz... Sen memleketin en iyi aktörüsün. Seni piyazlıyorum sanma! Seninle ancak Burhanettin'ler, Raşit'ler, Muhsin'ler boy ölçüşebilir. Bu böyle oğlum! Ben buna iman etmişim. Ama, ne oldunuz? İçinizden bir Muhsin hayatını yoluna koyabildi de eline beş on para geçiyor. İtibarı varsa, o da benim gibi rejisörlüğü, idaresi sayesinde. Aktörlüğünden mi? Ona göre ne aktörlerimiz vardı. Hepsi açlıktan ölüp gittiler. İsimleri lâzım değil...

— Yok, Muhsin fena aktör değildir.

— İyidir. Fena diyen yok. Konuşuyoruz.

— Sen beni şeyde gördün mü, Halit?

— Nede?..

— Taş Parçası'nda.

— Kaç defa Saffetciğim...

— Nasıldım?

— Sen bir onda, bir de neydi o, hani... Canım, hani Darülbedayi'de oynarlar. Bir turnede bize de oynatmıştın. İsmini unuttum yahu. Söyle...

— Hamlet?...

— Ha, evet, Hamlet'te... Doğrusu, yani Avrupalı aktör ayarında oynamıştın, namussuzum, Saffet!

— Biz Hamlet'i ne zaman oynadık yahu? Yanılıyorsun. O başkaydı. Neyse, Halit, şimdi bir piyes yazdım: "Kırmızı Şemsiyeli Kontes", yarı tuluat, yarı yazılmış oynanacak. Bir gözünle ağlarken, ötekiyle güleceksin....

(...) Yürüyor, düşünüyordu. İşte yirmi gündür kafası durmadan işlemişti. En küçüğünden en büyüğüne kadar her müşkülü halletmiş, iş sonunda her zamanki gibi gelip paraya dayanmıştı. Şu para bir tarafa bırakılabilseydi, kumpanya hazırdı. İş; hemen ne var ne yok, yüklenip yola çıkmaya, meçhul, hayalî, tiyatrosever, halkı uyanık bir kaza merkezi bulmaya kalıyordu. Acaba yarın para işini de halledebilecekler miydi? Ettiler miydi, tamam! Şöyle yirmi beş, otuz bin nüfuslu bir kasaba, haftada bir tiyatroya gitmeden edemeyen iki bin kişilik, tiyatro kızlarına hediye vermekten çekinmeyen, onlardan da fazla bir şey beklemeyen az edepsiz

beş on tüccar, aktörlerle beraber içmekten, beraber gezmekten hoşlanan on, on beş yarı okumuş genç. Bütün bir yaz su kenarları, bağ âlemleri, kuzu kızartmaları, rakı sofraları... Kasabayı yatsıdan sonra çın çın öttüren bir büğlü, bir davul, bir gırnata, cızırdayan lüks lâmbaları, sıcak, ağır, ağustos böcekli, içinde ay yüzen geceler... Hulâsa sâkin, zengin, mesut bir kasaba... Böyle bir kasabada yerleşip kalmak...

Eskiden böyle düşünmezdi. Kasabadan kasabaya, vilâyetten vilâyete gezmeyi tercih ederdi. Bakındı, ihtiyarlamıştı! Kendi kendine:

— Otuz sekiz diyoruz ama, yaş kırk iki. Vay anasını!..

Daha dün gibi her şey; vay anasını! Doğru, o hiç bir zaman iyi aktör olmadı. Ama, istemedi de olmadı. İkinci derecede rollerde vazifesini aksamadan yapmaktan başka bir iddiası da yoktu. Onun gayesi, kumpanya müdürlüğü, rejisörlüktü. Aktörden anlardı.

Tuluat, ortaoyunu değil ya, onun da bir sahnesi vardır. Bir dekoru, hatta bir kitabı, bir suflörü vardır. Sahne zengin olmalı. Emin'in lâfı boş. Zengin olursa bir kıymeti vardır. Farzedin ki, Demirhane Müdürü'nü oynuyorsunuz. Aktör, o her günkü pırtısını giyip de sahneye çıkarsa, –ağzıyle kuş tutsa– seyirciye Demirhane Müdürü olduğunu yutturamaz. Seyirci dediğin, Nasrettin Hoca'yı kötü elbiseleriyle gittiği zaman koğan, kürkünü giyip gittiği zaman da buyur eden ev sahibine benzer.

Bunları söylediği zaman gerçi otuz yaşında idi. Ama şimdi de kafasını değiştirmemişti. Boş lâf Emin'inki... Naşid şöyle yaparmış... Herkes Naşid olabilir mi? Olamıyoruz diye de tiyatrodan vaz mı geçeceğiz? Otuz yaş! Otuz yaşında iken bir kumpanya kurmağa karar verdi miydi, borç eder, harç eder, kurardı. Para kazanmaz mıydı? ne demek kazanmamak? (...)

Kumpanya'dan

LÛTFİ AY /

MUTLU YIL DÖNÜMLERİ VE DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Bu yıl, Tiyatromuz için, mutlu yıldönümlerinin başlangıcı oldu. Mutlu ve önemli. Mutlu: çünkü ekilen tohumların boşa gitmediğini, yeşerdiğini, serpilip geliştiğini görmenin sevincini tattırıyor bize. Önemli: çünkü tiyatronun ulusça benimsendiğini, toplum yaşamımızın vazgeçilmez öğelerinden biri haline geldiğini, böylelikle ulusal bir Türk Tiyatrosunun yaratılmasında en zorunlu koşulların yaratılmış olduğunu gösteriyor.

Bu mutlu yıldönümlerinin ilki, İstanbul Şehir Tiyatrosunun, daha doğrusu eski "Darülbedayi"in, ellinci yılına ulaşmasıdır. "Darülbedayi" yurdumuzda, Devlet eliyle –daha doğrusu heykeli dikilecek bir büyük adamın, Şehremini Operatör Cemil (Topuzlu) Paşanın çabasıyle– açı-

lan, ne yazık ki Birinci Dünya Savaşının patlaması üzerine açılmasıyle kapanması bir olan, ilk tiyatro ve müzik okulu, ilk Konservatuvarımızdı. Ömrü pek kısa sürdü, ama Türk oyuncusunun, Türk Tiyatro yazarının kendi malı olan, üzerinde Türk dilinin gelişeceği bir ulusal sahnenin doğmasını sağladı. Daha önemlisi Tanzimat çağının gerçekleştiremediğini başardı: Batılı sisteme, metotlara dayanan, modern Türk Tiyatrosunun tohumunu ekti. Bugün yalnız İstanbul'da, Ankara'da değil, yurdumuzun birçok köşelerinde açılan ve sayıları otuzu aşan tiyatrolar hep o tohumdan yeşerdiler. Onun için "Darülbedayi"in, sahne hayatımızın ve Türk dilinin gelişmesinde önemli, hatta tarihsel rol oynamış kurumlardan biri –ve en eskisi– olarak tiyatro tarihimizde şerefli bir yeri vardır.

"Darülbedayi", bilindiği gibi, 1914'de "Bağımsız Tiyatro"suyla Dünya Tiyatrosuna yepyeni bir yön çizmiş olan André Antonie'ın hazırladığı ilkelere göre kuruldu. Ama, yukarıda kısaca belirttiğim nedenlerle, Konservatuvar niteliğini kaybedip profesyonel bir topluluk şeklini alması 1916 yılının ocak ayına rastlar. (İlk oyun, 20 ocak 1916'da Hüseyin Suad'ın Emile Fabre'dan uyguladığı Çürük Temel "La Maison d'Argile"le verilmiştir.) Gerçi "Darülbedayi", 1930 yılına kadar, İstanbul Belediyesinden yardım görmekle beraber, ona bağlı, resmî bir Belediye kurumu niteliğini taşımıyordu. 1930 yılında çıkan Belediyeler Kanunu Tiyatroyu da Belediye hizmetleri arasına aldıktan sonradır ki "Darülbedayi", 1931'de katma bütçeli bir Belediye Kurumu halini ve Şehir Tiyatrosu adını aldı. Ama önemli olan şekil değil, ruhdur. Bugünkü Şehir Tiyatrosu, "Darülbedayi"i savaş ve mütareke yıllarının maddî, manevî sıkıntıları içinde ayakta tutmayı, o karanlık günlerden Cumhuriyetin aydınlık günlerine çıkarmayı başarmış olan aynı ülkücü kadro ile kurulmuş, aynı sanat sevgisini yaşatmaya ve geliştirmeye devam etmiştir.

Bugün üzerinde asıl durulması gereken bu sanat sevgisidir. Bundan, değil 50 yıl, 30 yıl önce bizde Tiyatroyu meslek edinmiş sanatçıların sayısı parmakla sayılacak kadar azdı. Seyirci ise yok gibi birşeydi. Sanatçı ve teknisyen kadrosu 25 kişiyi aşmayan Şehir Tiyatrosu, her gece perdesini açmaya başladıktan sonra, yıllarca, her hafta yeni bir oyun çıkarıp oynamak zorunda kalmış, Çocuk Tiyatrosu bölümü açarak, ucuz fiyatla Öğrenci ve Halk geceleri düzenleyerek yeni seyirci kuşaklarının yetişmesine önem vermiş, bu koşullar içinde Shakespeare'den İbsen'e, Tolstoy'dan Pirandello'ya Molière'den Çapek'e varıncaya kadar dünya repertuvarının belli başlı yapıtlarını oynamak kahramanlığını göstermiştir. Denilebilirki bizde tiyatronun bir kültür ve eğitim ocağı olduğu fikrini geniş ölçüde veren, bunu çalışmalarıyle ispat eden ve böylelikle geri düşüncenin yüzyıllar boyunca hor görmeye alıştırdığı Tiyatro Sanatını ulusa sevdiren "Darülbedayi" olmuştur. Bugün, 35 yıldan beri Şehir Tiyatrosu adını aldığı halde, Anadolunun uzak köşelerine varıncaya kadar –genç kuşaklar arasında bile– "Darülbedayi" adıyle ve saygıyle anılması bundandır.

Üzerinde durulması gereken bir başka önemli yönü de, "Darülbedayi"nin elli yıl içinde yetiştirdiği yazar ve oyuncu kuşaklarıdır. 1917'de oynanan Halit Fahri Ozansoy'un "Baykuş"undan bu yana "Darülbedayi" ve "Şehir Tiyatrosu" sahneleri yüzden fazla yazarın yerli oyunlarını oynamıştır. Bunların içinde Musahipzade Celâl, Reşat Nuri Güntekin, Cevat Fehmi Başkut gibi 15-20 oyun vermiş olanlar vardır. Oyuncu yetiştirme konusuna gelince, kuruluşundan beri gerçek anlamıyle bir konservatuvar öğreniminden yoksun kalmakla beraber, "Darülbedayi", kendi bünyesi içinde disiplinli bir çalışma düzeni (hatta, bir ara kısa ömürlü bir tiyatro okulu da) kurabilmiş, bugün, 5 sahne üzerinde oynayacak kadar genişlemiş olan çalışmalarının gerektirdiği kadro ihtiyacını kendi yetenekleriyle karşılamakta güçlük çekmemiştir. Son yıllarda Batı Ülkelerinde, Amerika'da Tiyatro Öğrenimi yapmış genç oyuncuların, sahneye koyucuların kadroya katılmaları ise bu çalışmalara yeni bir renk ve canlılık kazandırmıştır.

Mutlu yıldönümlerinin ikincisi Ankara Devlet Konservatuvarının 30'uncu yılına ulaşmış olmasıdır. 50 yıl önce Osmanlı Türkiyesinin gerçekleştiremediğini 30 Cumhuriyet Türkiyesi gerçekleştirmiş, "Musiki Muallim Mektebi" ve "Millî Musiki ve Temsil Akademisi" denemelerinden sonra kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı şimdi olgunluk çağına varmıştır. 30 yıllık çaba, dört kolda: Tiyatroda, Operada, Balede ve Orkestrada yüzümüzü güldüren bir sanatçı kuşağının yetişmesini sağlamış; bu sanatçılarla Devlet Tiyatrosunun Dram, Opera, Bale bölümlerini kurup bugünkü seviyelerine getirmek, Cumhurbaşkanlığı Filarmoni orkestrasına yeni değerler katmak ve yepyeni bir opera orkestrası kurmak gibi 30 yıl önce, işe başlarken, hayal etmeye bile cesaret edilemeyecek sonuçlar alınmıştır.

Devlet Konservatuvarından yetişen genç bestecilerimiz, Milletlerarası yarışmalarda birincilik ödülü almaya lâyık görülen başarılı eserler vermişler (İlhan Usmanbaş), içlerinde lirik sahnemize ilk ulusal operalarımızı, oratoryolarımızı, balelerimizi kazandıranlar olmuştur (Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Sabahattin Kalender). Ferid Alnar, Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin gibi kuruluşundan beri Devlet Konservatuvarının ve Türk müziğinin gelişmesine hizmet etmiş ünlü ustaların besteleri Batı ve komşu memleketlerde sık sık çalınmış; Ferid Alnar, Hikmet Şimşek gibi yabancı memleketlerde, yabancı orkestraları yönetecek şeflerimiz yetişmiş; İdil Biret, Suna Kan, Ayla Erduran gibi Virtüozlarımız dünyanın dört bucağında çok başarılı konserler vermiş; Leylâ Gencer, Suna Korat, Sevda Aydan, Ferhan Onat, Orhan Güner ve Ayhan Baran gibi opera sanatçılarımız Scala'dan San-Francisco sahnelerine kadar Türk sesini duyurmuşlardır.

30 yıl öncesinden bakılınca inanılmayacak bir şey, sanki bir mucize gibi görünen bütün bu güzel meyvalar Atatürk devrimlerinin parlak ışığında toplanmıştır. Onun ileriyi gören ve doğru gören bakışı Türk ulusunun güzel sanatlara olan "fitrî istidat"ını derhal sezmiş, onun direktifiyle açılan Devlet Konservatuvarı bugün her dalında olgun meyvalar yetişen verimli bir ağaç olmuştur.

Yakın bir gelecekte, iki mevsim sonra, kutlamaya hazırlandığımız bir üçüncü ve mutlu yıldönümü de Devlet Tiyatrosunun yirminci yılı olacaktır. 18 yıl önce Küçük Tiyatrodan başka tiyatrosu, Tiyatro ve Opera bölümlerinden başka bölümleri olmayan Devlet Tiyatrosu, Devlet Konservatuvarı gibi kadrolarını devamlı olarak besleyen bir ana kaynağa sahip olunca, sahnelerinin sayısını (İzmir, Bursa ve Adana'dakilerle) dokuza çıkarmış, çalışma alanını da Operet, Bale ve Müzikal Komedi temsilleri ile ile hayli genişletmiştir. Devlet Tiyatrosunun geçen mevsim 1925 temsil vermiş, 628.436 seyirciyi de bu temsillere çekebilmiş olması sanat çalışmalarının ne hızlı bir gelişme gösterdiğini belirtmeye yetiyor. 15 yıl önce, Büyük Tiyatroda 150–200 kişi önünde verilmiş bazı temsilleri hatırlayınca bugünkü durum –gişelerin önünde sık sık meydana gelen kuyruklar– gerçekten sevindiricidir.

Devlet Tiyatrosu kısa bir süre içinde her bakımdan yüz ağartıcı bir çalışma göstermiş, Opera ve Bale gibi yakın zamanlara kadar bizde bilinmeyen sanat kollarını sağlam temeller üzerine kurup geliştirmiş, sahnemize yeni yazarlarını, Operamıza ilk bestecilerini kazandırmıştır. Kuruluşundan bu yana sahnelerimize çıkardığı yerli oyunların sayısı 100'ü bulmuş, yerli operaların sayısı dörde, yerli balelerin sayısı da üçe yükselmiştir.

Bu arada Devlet Tiyatrosu, Paris (1960, 1964), Atina ve Kıbrıs (1961)'da verdiği "Kral Oidipus", "Hürrem Sultan", "Midasın Kulakları" ve "Onikinci Gece" temsilleriyle Türk Tiyatrosunu yabancı sanat merkezlerinde tanıtmak ve ona lâyık olduğu değeri verdirmek gibi önemli bir hizmette de bulunmuştur.

Sahne sanatlarımızda görülen bu gelişme, Devlet ve Belediye sahnelerinden özel sahnelere geçmekte gecikmemiş, özel tiyatro topluluklarının sayısı, son on yıl içinde mevsimden mevsime artmıştır. Bugün yalnız İstanbulda ondan fazla özel tiyatro var. Devlet Tiyatrosunun yoğun ve çeşitli bir çalışma alanı olan Ankara'da ise 4 özel tiyatro açılmış, yurdun başka illerinde de profesyonel ve amatör birçok tiyatro kurulmuştur.

Bütün bunlar Tiyatro ve Müzik alanında yurdumuzun her zamandan daha güçlü bir duruma ulaştığını, seyirci ve dinleyici sayısının ise, umutların üstünde bir artışla, yükseldiğini göstermektedir. Bugün Ankara'da olsun, İstanbul'da olsun "tutan" oyunları görebilmek, "iyi" konserleri dinleyebilmek, hele bunlara günü gününe yer bulmak çok güç olmakta, günlerce öncesinden yer biletlerini ayırtmak gerekmektedir. Denile-

bilir ki seyirci ve dinleyici bakımından Türkiye'de âdeta bir devrim olmuş, büyük halk topluluklarında tiyatro ve konsere gitmek bir alışkanlık halini almış, özellikle genç kuşaklar Tiyatroyu ve Müziği uygar yaşayışın vazgeçilmez ihtiyaçlarından biri saymaya başlamışlardır.

Bu kafa ve ruh uyanışı sevinilecek bir şeydir. Ama tiyatrolarımıza, müzik kurumlarımıza, hele çalışmalarını Devlet ve Belediye yardımı ile yürütenlere yeni ödevler yüklemektedir. Bunların başında sahne ve müzik sanatlarını, yurdumuzun bu sanatlardan yoksun yaşayan bölgelerine kadar götürülmesi, gittikçe genişleyen sanat hizmetlerini hakkıyle yerine getirebilmek için gerekli sanatçı kadrolarının doldurulması, artan ihtiyaçlar karşısında öğretim kurumlarına yeni bir düzen, icra kurumlarına da yeni imkânlar sağlanması geliyor.

Son 50 yıllık tiyatro ve müzik çalışmalarımızın bizi ulaştırdığı dönüm noktasında daha nelerin, ne problemlerin çözümlenmesi gerekiyor... 1964 yazında, İstanbul'da, zamanın Millî Eğitim Bakanı Dr. İbrahim Öktem'in çağrısı üzerine toplanmış olan "I. Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu"nun çalışmalarını yakından, ya da uzaktan izlemiş, karar özetlerini incelemiş olanlar bu konuda yeteri kadar fikir edinmekle kalmamışlar, müzik ve sahne sanatlarımızın geleceği için parlak umutlara de kapılmışlardır.

Nasıl kapılmasınlar ki, son 50 yılın en önemli olayı, sahne ve müzik sanatlarımızın bugünkü durumuna ve belli başlı sorunlarına Millî Eğitim Bakanlığının ilgi ile eğilmesi olmuştu. 50 yıldan beri, belki ilk defa, tiyatromuzun, müzik çalışmalarımızın dünü, bugünü ve yarını gözden geçirilmiş, enine boyuna tartışılmış ve çeşitli fikirler arasında yapılması gereken işler ortaya çıkmıştı. Şimdi bütün mesele bu işlerin önem sırasına göre bir an önce ele alınmasına, gerçekleştirilmesine kalıyordu. Bunların başında da Devlet Konservatuvarına yeni bir düzen verilmesi, yeni Konservatuvarlar kurulması ve kanun tasarısı yıllardır T.B.M.M. Komisyonlarında bekleyen, Bölge Tiyatroları'nın açılması geliyordu.

Bir ara umutlar gerçekleşir gibi oldu. İstanbul Toplantısından sonra eski Millî Eğitim Bakanı Dr. İbrahim Öktem, 1965 yılının ocak ayları başlarında, "Bakanlıkça incelenmesine sunulacak konularda görüşünü bildirmek üzere" devamlı bir "Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu"nu Ankara'da toplantıya çağırdı. Bu toplantıda "I. Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu"nda alınmış olan kararlar, kabul edilen önergeler ve tutanaklar incelenip sıralandı. Bakanlıkça incelenmesi istenen iki önemli konu: a) Devlet Konservatuvarının sorunları; b) Devlet Sanat Ödülü üzerinde gerekli çalışmaları ve hazırlıkları yapmak üzere biri "Eğitim ve Öğretim" öbürü "İcra" Komisyonu olmak üzere iki alt komisyon kuruldu. Bu komisyonlar başkan ve raportörlerini seçerek çalışmaya başladılar. Ama, nedense, bu çalışmalar önce gevşedi, sonra tamamıyle dur-

du. Bugün Millî Eğitim Bakanlığınca kurulmuş böyle bir devamlı "Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu"nun ne adı anılıyor, ne de hayli nefes tüketilerek alınmış olan kararların ne zaman, nasıl uygulanacağı biliniyor. Oysa bu kararlar arasında yeni Devlet Konservatuvarları Kanunu, Bölge Tiyatroları Kanunu, Yeni Devlet Tiyatrosu Kanunu gibi hemen ele alınması gereken tasarılarla İstanbul Operasının ve Şehir Orkestrasının devletleştirilmesi, Devlet Sanat Ödülü kurulması gibi Müzik ve Sahne hayatımızın geleceği için çok önemli konularla ilgili olanlar vardır.

1964 yazında toplanan "I. Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu"nun hemen hemen oybirliği ile aldığı kararlardan bir teki gerçekleşebildi: Kültür Müsteşarlığının kurulması. Böyle bir Müsteşarlık şimdi kurulmuş olduğuna göre Müzik ve Sahne Sanatlarımızın bütün sorunlarının çözüm yollarını bulmasını ondan bekliyoruz. Çünkü Türk müziği ve Türk tiyatrosu, gelişmesinin en önemli aşamalarını Cumhuriyet çağında gerçekleştirdi. Bir kültür ve eğitim konusu olarak ancak Cumhuriyet Maarifince benimsendi. Batı uygarlığı içindeki değeri ve önemi bizde de o zaman anlaşıldı. Müzik ve Sahne sanatlarımızda son 50 yılda elde edilen güzel sonuçlar bu sayede mümkün oldu. İkinci 50 yılın bizi daha güzel sonuçlara götürmesi de Millî Eğitim Bakanlığının, özellikle Kültür Müsteşarlığının Müziğe, Tiyatroya ve onun çeşitli sorunlarına aynı anlayışla ilgi göstermesine bağlı olacaktır.

YÜZYILLIK BİR TARTIŞMA

HALDUN TANER ●

Türk Tiyatrosuna, kendi gösteri geleneklerimizden yararlanarak mı, yoksa Batı örneklerine özenilerek mi varılır? Bu soru yüzyıllardır tartışılıyor.

Şair Evlenmesi, tiyatroculuğumuza (la) sesini verdiğinden bu yana, Âli bey, *Ayyar Hamza*'sı, Ahmed Vefik Paşa yerli oyunmuş duygusu veren Molière uygulamaları, Teodor Kasap, *Pinti Hamid*'i, *İşkilli Memo*'su, ama daha da çok *Hayal* dergisinde açtığı ilginç ve yürekli kampanyası ile Şinasi'nin çığırını destekleyip sürdürdüler. Ne var ki, Tanzimat kırması bir Avrupa hayranlığının at oynattığı bir aydınlar daha doğrusu yarı-aydınlar ortamında yankı bulamadılar. Hele Namık Kemal, biraz sonra da Abdülhak Hâmit biçim bakımından batı kalıplarına kapılanınca, tiyatro tarihimizin ilk (Biz Bize Benzeriz)cileri azınlıkta kaldılar. O günden sonra da Türk tiyatrosu'nun kaderi en az bir doksan yıl için çizilmiş oldu. Arada Fecr-i Ati'nin ölü doğan, halk damarından kopmuş kavanoz edebiyatı tiyatroya da el atıp Şahabettin Süleyman'ın kaleminden acayip yapıtlar sunduğu ve gidişin sakatlığını gülünce varan bir sivrilikle vurguladığı halde yine de uyanan olmadı. Başkent seçkinlerinin tek tiyatrosu sayılan Darülbedayi'in

ilk oyun dağarcığına bir göz atın: Bir dolu Batı özentisi uygulama ile karşılaşacaksınız. Seyirci ve geleceğin yazarları bu yoldan eğitilmek isteniyordu. Kişileri ne bizden ne onlardan, çevresi ne Türk ne Avrupalı, durumları davranışları tatlı su firengi ailelerinkine benzeyen bir dünyayı, tiyatronun çağrışımı diye belleyen bu kuşakları sonradan bu ilk izlenimin bilinçaltı etkisinden kurtarmak ya çok güç olacak ya da, çoğu zaman görüldüğü gibi, hiç olamayacaktır. Roman alanında bir Halit Ziya'nın bizden olmayan, havada duran kişileri, tanımları, yorumları, yargılarına karşı yüzde yüz bizden bir Hüseyin Rahmi'miz vardı. Beyoğlunun iki üç bin kişisi için roman yazan İzzet Melih'ler, Saffet Nezihi'lere karşı Ahmet Rasim'ler, Osman Cemal'ler dengeyi tutuyordu. Ama Tiyatro alanında Hüseyin Suad'lerin, Tahsin Nahit'lerin ve öbür uygulayıcıların karşısına çıkacak güçlü bir yerli yazarımız yoktu. Bu yoklukta onun yerini yabancı yapıtları şaşılacak bir sıcaklıkla yerlileştiren İbnürrefik Ahmed Nuri almak zorunda kaldı. Çoğu insanın *Sekizinci*'yi *Hisseyi Şayia*'yı, *Ceza Kanunu*'nu, *İpekçi Merhum*'u yerli sanışı boşuna değildir. Musahib zade Celal ortaoyunu tekniğini tiyatroya çıkaran ilk yazarımız sayılsa yeri. Ama o da ağırlığını bu devirden biraz sonra, asıl 1930'lardan bu yana, Muhsin Ertuğrul'un yönettiği Şehir Tiyatrolarına sürekli yapıtlar verdiği evrede duyuracaktır.

Güllü Agop, Mınakyan, Darülbedayi yabancı bir tiyatroyu burada tutturmaya çalışırken İstanbulun asıl halkı kendini Ortaoyununda, Karagözde, Meddahta, Kuklada, Tuluatçıların oyunlarında arıyor ve... buluyordu. Ama cahil, ama kaba saba, ama hoyrat, ama yer yer edepsiz bu gösteriler ona hiç değilse yüzde yüz bu toprağın insanlarını kendi toplumsal ve yöresel koşullarının geliştirdiği durumları, davranışları, yorumları, yargıları yansıtıyordu ya! İçinde boğum boğum olmuş çözümünü bulamadığı sorunları bir hazır cevaplılıkla bir nükte ile aydınlatıveriyordu ya! Bütün ağırlığı ile duyageldiği baskılardan onu bir oyun süresi için kurtarıp, üstü örtülü de olsa, düdük içinde de olsa bazı taşlamalar, yermeler yapıp onun içini rahatlatıyordu ya! Onun boşalıp arınma özlemini kahkaha dalgaları halinde doya doya karşılıyordu ya! O halde asıl tiyatronun yapması gereken toplumsal ödevi işte bu halk tiyatrosu yapıyordu. Halkla halk gösterilerinin bu sıkı fıkı kaynaşmasını çekemeyen o zamanın snopları da tıpkı bugünkü torunları gibi saldırıya kalkıyorlardı.

"Ortaoyunu tiyatro değildir" –"Ortaoyunu, Meddah, Karagöz uygar bir ulusa yakıştırılmaz" –"Ortaoyunu en budalaca davranışları, en edepsizce sözleri yansıtır" –"Ortaoyunu yalnız güldürür. Oysa tiyatro kimi zaman ağlatır kimi zaman güldürür. Ağlatıp güldürmeden de eğlendirdiği olur"–

Bu savların altından 1874 tarihini, Ayvazyan, Haşmet, Namık Kemal adlarını kaldırıp bugünün tiyatrocu geçinen yarı-aydınlarını rahatlıkla

koyabiliyorsak bu, yalnız ve yalnız doksan iki yılın bizi bir arpa boyu ileri götürmediğini gösterir, ne yazık. Tiyatronun kaç kapılı bir konak olduğunu bilmeyişten gelen bir dar alınlılıkla, yarı-aydınlara özgü ayrıntıdan kaçan bir *bu budurculuk*'la bir *kesip atıcılık*'la söylenen bu sözler 1874'de bir derece bağışlanırdı ama günümüzde böylesine sivri bilgisizliklere sadece acınıp geçilir.

Arada ne sular akmış. Zavallı Kasap, zavallı Kunoş "Türk Tiyatrosu kendi kaynaklarına dönmedikçe batının ikinci elden silik ve soluk bir kopyası olmaktan kurtulamaz" diye az mı çırpınmışlar. Hepsi kös dinlenmiş. Daha sonra Ahmet Rasim'in, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu'nun, Ahmet Kutsi Tecer'in, Sabri Esat Siyavuşgil'in uyarıları da hep kös dinlenmiş. Sanatı, mutlu bir azınlığın tekelinde sanma saplantısından kurtulamamış bir yarı -aydınlar takımı, giderek, halk lafından, halk şiiri, halk edebiyatı, halk tiyatrosu lafından, huylanır olmuş. Öykünün meddahtan, romanın Dede Korkut'tan, şiirin Karacaoğlan'dan, musikinin halk şarkılarından, koreografinin halk danslarından, tiyatronun da halk gösteri biçimlerinden yararlanarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gereğinden her söz ettiğimizde bunların cinleri başlarına üşüşüyor.

İstiyorlar ki, değer ölçümüzü onlar gibi Avrupa oyun yazarlığı ölçülerine uygulayalım. İstiyorlar ki onlar gibi biz de Avrupalı eleştirmenlerin kireçlenmiş yargılarını papağan gibi burada en iyi geveleyene bilgili eleştirmen, Avrupalı yazarların konusuna ve oyun çatısına en çok yaklaşana usta yazar, Batı yönetmenlerinin sahne düzenini ezberleyip burda tıpkısını taklit edene, güçlü yönetmen, diyelim. Kısacası yapıtı ile, sahneye kotarılışı ile, oynanışı ile bize özgü bir tiyatro üslûbuna giden her çabaya karşılar.

Tersini yapanlara bundan kızıyorlar. *Genç Oyuncular*'ın ortaoyunlarımızı alıp, tozunu silkip pırıl pırıl taze bir sunuşla halka getirişine tutuluyorlar. *Halk Seyirlikleri Derneği* kuruluyor diye homurdanıyorlar. *Keşanlı Ali Destanı* Avrupanın bilinçli tiyatro çevrelerinde ilgi görüyor diye içerliyorlar. Ortaoyunu, karagöz ve meddahtan kalkan yeni bir anlatımcı Türk halk tiyatrosu üslûbunu güzel oyunları ile halka sevdirip tutturdukları için oyunlarımızı oynayan topluluklara, onlara alkış tutan seyircilere ateş püskürüyorlar.

Onlara göre hepimiz yanlış yoldayız. Commedia del Arte'yi, hâlâ yola düzene koyup yeni bir üslûbla kotaran Goldoni'ler, Gozzi'ler hep yanlış yoldalar. Raimund'lar, Nestroy'lar, Ludwig Hohlberg'ler yapıtlarını halkın nabzına dayayıp yazan bütün yazarlar yanlış yoldalar. Halk müziğinden kalkan Bartok'lar, Kodalli'ler yanlış yolda. Bunları matah sanan tiyatrolar, orkestralar da yanlış yolda, alkışlayanlar da... Bir 1874 Hadika'sı ağzı ile konuşan bu yeni Haşmet'ler, Ayvazyan'lar doğru yolda. Bu kuruntu balonları onları daha ne kadar oyalar, bu her birinin kültür ve algılama ve iyiniyet ölçüsüne göre değişir. Burasını kestirmek kolay bir şey değil. Kolaylıkla kestirebildiğimiz bir şey varsa o da şu: Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* ile açtığı çığır artık 1874'lerdeki kadar kolay susturulamayacaktır. Çünkü, bu halkçı zincirin 1966'daki ucundakiler yere daha sağlam, daha bilinçli basıyorlar.

SALÂH BİRSEL ●

NAŞİD

Kimileri Sara Bernhardt'ın altın sesinden laf açar.

Ses, iyi kullanıldığı vakit, oyuncuyu başarıya ulaştıran bir araçtır.

Ama Sara Bernhardt altın sesini bebekleriyle oynarken elde etmemiştir. Tiyatro kitapları, bu oyuncunun boş vakitlerini en güç tekerlemeleri tekrarlamakla geçirdiğini yazıyor.

Lucien Guitry de öyleymiş.

El ve yüz hareketleri bakımından bu iki oyuncuyla boy ölçüşebilecek sanatçıların sayısı azmış.

Bunun üzerinde fazla durmamalı: ses ve mimik, oyuncunun baş aletidir.

Nedir, ses ve mimik yoksunu kişilerin de, kimi zaman, adlarını büyük oyuncuya çıkardıkları görülür.

Kanımca, bunlar dış yapısı dengeli kişilerdir. Söz gelişi, Jean Marais tipi, iri kıyım bir oyuncunun sahneye girdiğini düşünün: Eski Yunan işi bir baş, geniş omuzlar, minare kırması bir boy.

Bu, Phidias'ın elinden çıkmış duygusunu veren beden yapısı, sahnede görünür görünmez, seyirci ortalığın kasılıp kavrulacağını, oyunun bir yerinden kopuvereceğini ve hiç beklenmedik olayların belirivereceğini sanır.

Gerçi, bir süre sonra seyirci bunlardan hiç birinin olmadığını görür, oyuncunun, gerçekte, bir koltuktan daha önemli bir rol oynamadığını anlar ama, gözlerini gene de oyuncudan ayıramaz.

Ayıramaz diyorum, çünkü sahnede bir koltuğun, yana kaçmış bir kravatın bile önemi vardır. Daha doğrusu, seyirci bunların önemi olduğunu düşünür. Bir başka deyişle, seyirci tiyatroya, bunlara önem vermek için gelmiştir.

Yalnız bunlara mı?

Seyirci her şeye, ikinci derecedeki bir oyuncunun en olmadık yerde makaraları koyvermesine, baş oyuncunun küt burunlu olmasına, dekorun yeşile ya da yavru ağzına boyanmasına, ışığın tavandan ya da rampadan gelmesine önem verir. O, sahnede gerekli olmayan kişilerin bile sahnede bulunmasını, bunların sahnede, sağdan sola, soldan sağa gidip gelmesini, baş oyuncuya doğru adım atmasını, ya da hiç yoktan, şemsiyelerini ya da şapkalarını düşürmesini ister.

Bu gibi şeylerle karşılaşmasa, seyirci oyunda bir eksiklik, bir aksaklık bulmaya çalışacaktır.

Seyircinin bu eğilimi, tiyatronun, kendi her günkü hayatının bir uzantısı olmasını istemesinden gelmektedir.

Gerçi, oyunun yazarı da bunu ister ama, yazarın gerçekçilik anlayışı ile seyircinin gerçekçilik anlayışı arasında büyük bir ayrım vardır.

Seyirci, gerçekçiliği, oyuncuların oyun dışı davranışlarında bulur. Ona göre, sahne-salon ilişkisi kurmaya çalışan oyuncular, seyirciye kendi hayatından başka bir hayat karşısında bulunmadığı güvenini verir. Bu yüzden, sahneden salona laf atan oyuncular, seyircinin gönlünü kazanmakta hiç gecikmezler.

Tuluatçıların, Naşid'in başarısı da burdadır: Naşid, salondaki seyircilerin adlarını bile anardı. Hazım ise, sadece orkestrada çalanlarla yetinir ve kabak kafalı bir kemancıyı göstererek yanındaki oyuncuya: "Bir bostana girdik galiba!" derdi.

Nedir, seyirci tiyatroya oyuncudan çok bağlıdır.

Seyirci, oyuncuyu bir kez benimsedi mi, artık yer yerinden oynasa, onun adını ağzından düşürmez. Onların tökezlemelerine, dil sürçmelerine gerekli bir davranış gözüyle bakar. Lesage, *Gilblas'nın Serüvenleri* adlı romanında daha sahneye gelmeden, kulisteki sesiyle seyircilerin yüreğini hopettiren oyunculardan söz açar.

Ama bu, başka bir şeydir. Seyirciyi sahneye girecek oyuncuya, sahnede meydana gelecek olaylara hazırlamaktır.

Charles Dullin, bir yazısında, melodram oyuncularının sahneye girmeden önce, sahne döşemesine ayaklarıyle vurduklarını yazıyor. Aynı yazıdan, Japonların da oyunun en can alacak yerini haber vermek, daha doğrusu seyirciyi oyunun can alacak yerine hazırlamak için, kaynana zırıltısına benzer bir şey kullandıklarını öğreniyoruz.

Abdülhak Şinasi Hisar da buna yakın şeyler anlatır:

"Seyrettiğim aktörlerin en büyüğü değilse bile, belki en müessiri olan De Max, bir sanatı tatmak için bu hazırlanışın chemmiyetini bilerek, sahneye birdenbire çıkmaz, rol almış olduğu piyeslerde, müellif ile mutabık kalarak, kendisinin oynadığı, kral, kardinal, general, sihirbaz veya ihtilâlci sahneye çıkmadan evvel diğer şahıslara onun gelmek üzere olduğundan bahsettirirdi. Nihayet yine kendisi görünmeden evvel, sahnenin dışından perde perde gelen sıcak ve derin sesi duyulmaya başlardı. O zaman sahneye çıkışı şa'şaalı bir şey olur ve biz hayranları onu şiddetle alkışlardık."

Aynı şey, Kel Hasan, Naşid için de anlatılır.

Kel Hasan, aynı etkiyi, sahne arkasında yuvarladığı bir boş tenekeyle sağlarmış.

Naşid'e gelince, o, bu işin ustasıydı. Yalnız sesini değil, bedenini de sahneye yudum yudum, seyircinin merakını ve sabırsızlığını gıcıklaya gıcıklaya sürerdi. Onun, bir rum doktor, Nikola Nikolaidis, rolü vardı ki, bunu seyretmek gerçekten bir mutluluktu.

Sahnenin bahçe yanından, Naşid'in ilkin burnu görünürdü.

Aman Allahım! Salt, bu burun bile, seyirci ile Naşid arasında hemen bir sevgi köprüsü kurulmasına yeterdi. Köprü, bir kez kuruldu mu da, Naşid rahatça sahneye fırlar, o köprü üzerinde en aşağı bayağılıklara uzanmaktan çekinmezdi. Buna karşılık, seyirciler de, bunlarda ucuzluklar, bayağılıklar bulmazdı. Tersine, Nikola Nikolaidis'e diploması sorulduğunda, Naşid'in buna falan falan üniversitelerin adlarını işittiği, filan filan filan üniversitelerin de fotoğraflarını gördüğü karşılığını vermesini gürültülü gülmelerle karşılardı.

Ama Kel Hasan'lar, Naşid'ler, Hazım'lar bir çağmış.

Tiyatrolarda kişiliklerin önemli olduğu bir çağ! (Burada neden Muammer Karaca'nın, Celâl Sururi'nin adlarını da anmamalı?)

Gelgelelim, XX. yüzyıl bu kişilik anlayışına karşı çıkar.

Firmin Gémier, "Tiyatro hep birlikte oynanan bir oyundur." sözünü bunun için söylemiştir.

Doğrusu da bu.

Tiyatro yapıtına saygıyı artırmak, tiyatroyu başıbozukluktan kurtarmak için *Tuluat*'a paydos çekmekten, oyuncunun yaratma alanını sınırlamaktan başkası düşünülmemelidir.

Nedir, *altın oyuncular* adını verebileceğimiz bu oyuncuları sahne üzerinde görmüş olanlar, daha uzun bir süre, tuluat'ı, yürekleri sızlamadan anamayacaklardır.

SABAHATTİN KUDRET AKSAL /

TİYATRO EĞLENCE Mİ?

Bugünlerde bizde bir akım var, tiyatro bir eğlencedir, diyorlar. Halkın bir günün sonunda, dış acunla ilgisini keserek, eğleneceği, vakit geçireceği bir yer sayıyorlar tiyatroyu. Bu sava karşı çıkabilir, hayır diyebilir miyiz? Doğrusu ben de katılırım tiyatroyu böyle görenlere, tiyatro için böyle konuşanlara. Eğlenmenin karşıt kavramı ne? Sıkılmak. Kişioğlu da durup dururken sıkılmak için gider mi tiyatroya?

Böyle diyenlere katılıyorum ya, tiyatroya da, eğlenceye de onların verdikleri anlamı mı veriyorum? Yoo! Bir kez şunu anlamıyorum: Tiyatro üstüne düşünmeye kalktılar mı, tiyatro için bir diyecekleri oldu mu, tiyatroyu neden öbür sanatların yanında bir sanat saymıyorlar. Giderek, ti-

yatroyu neden sanat kavramının dışında, bambaşka bir çaba gibi ele alıp incelemeye girişiyorlar? Daha genel, genel olduğu için de daha kesin konuşsalar olmaz mı? Örneğin şöyle deseler... Sanat bir eğlencedir. Bütün genel, genel olduğu kadar da kesin yargılar gibi bu yargı da sorunu daha bir ışıklandırmaz mı? Kişiye doğruyla yanlışı aydınlıkta ölçmek olanağını bağışlamaz mı?

Ne var ki, bugün bizde, tiyatro bir eğlencedir diyenler için bu, bir düşününün sonucunda ulaşılmış bir yargı değildir. Tersine bir takım sonuçlara gitmek, bir davranışı açıklamak için basamak tahtası yapılmak istenen bir ön-yargıdır. Nedir o gidilmek istenen sonuçlar, savunması yapılmak zorunda kalınan davranış? Eleştirinin dışında kalmak, eleştirinin sınırlarından dışarıya kaymak... Gördüğünüz bir oyunun sanat değeri olmadığını söylemeye kalktınız mı karşılıkları hazır olacak: Siz neye dayanarak bizim oyunlarımızı sanat değerine göre tartışıyorsunuz bakalım, diyecekler. Biz halkı hoşnut ediyoruz, seyircimiz iki saat boyunca oyalanıyor, soluğunu tutarak ya da güle eğlene bakıyor bize, dinliyor bizi. Tiyatroysa budur aslında, eğlencedir.

Dikkat ediyor musunuz, bu sözün altında, kökü derinlerde olan bir başka anlam var. Tiyatro eğlencedir demek, bir bakıma tiyatro pek öyle sizin bildiğiniz gibi bir sanat da değildir demektir. Bu türlü oyunların da seyircisi var, bu türlü oyunların da bir yeri var sözlerinin bugünlerde bir hayli kullanıldığını duymadınız mı?

Tiyatro bir eğlencedir sözü, örneğin Louis Verneuil, Jaques Deval, André Roussin gibi yazarların yapıtlarını, bu yapıtların beğenisinde, ölçüsünde oyunları savunmak, bu türlü oyunlara eleştirinin kapısını kapamak için bulunmuş bir söz. Öyle bir söz ki, tiyatroyla seyircinin arasına eleştirmenin girmesini önleyecek! Ama unuttukları bir nokta var, çok önemli bir nokta. Küçümsenmeyecek bir seyirci topluluğu da var ki, örneğin bir Jean Giraudoux'nun, bir Montherlant'ın, bir Ionesco'nun oyunlarını soluğunu tutarak ya da gülerek dinliyor, bir anlamda eğleniyor bu yazarlarla. Bir seyirci çıkıpta beni Verneuil'ün kaba saba tuhaflıkları sıkar da, Faust'un sonsuzluk sorunu oyalar derse ne olacak? Görülüyor ki, tiyatroyu sanatın sınırlarının dışına çıkarmak ereğiyle söylenmiş bir söz de, tiyatro eğlencedir sözü de değersizin savunmasını yapamayacak.

Ama bir özel düşünceyle söylenmeyince, tiyatro bir eğlencedir sözüne karşı çıkabilir miyiz? Sanmıyorum. Bir anlamda tiyatro da sanatın tümü gibi bir eğlencedir, bir eğlence olmalıdır. Bir seyirci topluluğu düşünün ki, Giraudoux'nun kurduğu *fantastique* düzen, Montherlant'ın ortaya koyduğu töreler *ethique* acunu, içinde rahatlıkla soluduğu bir hava, çekinmeden söyleyelim, bir eğlence onun için, tiyatro adına bundan çok göneneceğimiz

ne olabilir? Gerekli bulduğu için, eğitilmek için, kendini yorarak bakmıyor o oyunlara, onlar soluduğu hava değin doğal ona, böyle bir seyirci topluluğunun varlığından çok bir ülkede tiyatronun, sanatın geliştiğini, yer ettiğini ne gösterebilir? Hamlet'in var olmak ya da olmamak ikilemiyle eğlenebilmek, ekinleri gelişmiş, beğenileri incelmiş kişilerin işidir.

Öteden beri tiyatro için söylenen, bir gizli övünçle söylenen bir söz vardır: Tiyatro bir okuldur. Bu da doğrudur bence, tiyatro da sanatın tümü gibi bir okuldur. Eğitir, geliştirir kişiyi, acununun sınırlarını genişletir. Ama bir okulun öğrencileri orada öğretilenlerin karşısında kendilerini zorlamıyorlarsa, tersine edindikleri bilgilerin tadını çıkarıyorlarsa, öğrendikleri soludukları hava değin doğal geliyorsa, eğlendiriyorsa onları, bu az şey mi?

Eğlence, eğlence diyoruz, boyuna. Bir sözcük ki, türlü anlamlar veriyoruz, türlü kılıklara sokuyoruz onu. Kavramların anlamlarının sınırlarını bu kadar genişletmeye, ezip büzmeye hakkımız var mı? diyeceksiniz. Soralım öyleyse: Nedir eğlence... eğlenmek? Soluğumuzu kesecek bir ilgi duymak mı? Vakit geçirmek mi? Bir şeyi sarakaya almak mı? Ama düşünün, vakit geçirmekle ilgi duymak arasında bir ayrım mı var? Ne olursa olsun, ilgimiz bir yapıt ya da bir nesne üzerinde toplanmadıkça, dikkatimiz bir yere bağlanmadıkça vakit geçiremeyiz. Bir başka deyimle vaktin nasıl geçtiğini anlamamazlık edemeyiz. Öyleyse vakit geçirmekte de, en gelişigüzelinden bile olsa, bir ilgilenme durumu vardır. Kendini geliştirme yolunda olan kişiye düşen de değeri belirmiş yapıtlarla vakit geçirmeye alışmaktır. Vakit geçirmek, oyalanmak için, Faust'tan bilmem kaçıncı kez üç beş yaprak okumak... bir ekin işi, bir ekin ölçüsü değil de nedir?

Eğlence, sarakaya alma anlamına gelince, tiyatronun bir eğlence olduğu düşünüsünü savunanlar, eğlence sözcüğünü her halde günü geçmiş *boulevard* yazarları için bile bu anlamda kullanmasalar gerek.

*

BİLMEM KAÇINCI KEZ: Döne döne bir kitabı okumak, bir ezgiyi dinlemek, bir resme bakmak isteğini duymadınızsa bugüne değin, sanatsever bir kişi olduğunuzu söyleyebilir misiniz? Olsa olsa bir merak, *tecessüs* dedikleri türden bir merak, ya da bilgi dağarcığınızı arttırmak, *encyclopédique* bilginizi güçlendirmek isteği olur sizinki, ama sanatseverlik olmaz. Sanat yapıtının başlıca niteliklerinden biri de kişiye döne döne okumak, dinlemek, bakmak isteğini, isteğini değil tutkusunu, aşılamasıdır. Bu, üzerinde uzun boylu konuşmak bile gerekmeyen, çok açık bir gerçek. Örneğin Schumann'ı bir kez dinlemiş, bir daha da dinlemek isteğini duymamış bir müziksever düşünebilir misiniz? Gene bir kişi, resim seven bir kişi düşünün ki Céza-

ne'ın bir resmine bir kez bakmış, geçmiş gitmiş, bir daha hatırlamamış bile. Olur mu böyle şey? Ozanların mısralarını, beyitlerini de okudukça sever, okudukça bağlanırız. Bir sanat yapıtını bilmem kaçıncı kez okumak, bir sanat yapıtına bilmem kaçıncı kez bakmak.. budur sanatseverliğin kanıtı. Nasıl ki bir yapıtın da değeri, soyluluğu kişiye böyle bir isteği vermesiyle ölçülür.

Şiir, resim, daha başka sanatlar böyle de tiyatro böyle değil mi? Tiyatro da böyle. Beğendiğimiz bir oyunu yeniden görmek istemiyorsak, onun yerine ne olursa olsun bir başka oyunu görmeyi yeğ tutuyorsak, tiyatroyu sevdiğimizden söz etmeyelim, boşunadır.

Böyle olduğu için, bir ülkede de tiyatronun yerleşip yerleşmediği birtakım kalbur üstü oyunların yeniden oynanıp oynanmamasından anlaşılır. Şu *répertoire* tiyatroları dediğimiz, belirli oyunları yeniden, döne döne oynayan tiyatroların varlığı, bir toplumda tiyatro sanatının benimsenip benimsenmediğini ölçmeye yarar. Shakespeare'in ya da Ionesco'nun bir oyununu bilmem kaçıncı kez görmek isteği bir tiyatro ekininin, bir tiyatro tutkusunun şaşmaz belirtisidir.

Peki, *répertoire* tiyatroları salt bir toplumda tiyatro severliğin bir sonucu mu? Belki öyle. Ama bu konuda da tiyatrolara düşen önemli bir ödevin varlığına inanıyorum ben. Bir kez de işi tersinden alarak şöyle diyebiliriz. Bir ülkede *répertoire* tiyatrolarının varlığı da kalburüstü oyunları yeniden, döne döne görmek isteğini duyan bir seyirci topluluğunun ortaya çıkmasını sağlar. Bir başka deyimle yerleştirir tiyatroyu, benimsetir. Cayılmaz bir alışkanlığı kurar böylece. Diyebiliriz ki, ülkücü tiyatroların, ülkücü tiyatro adamlarının bir işi, seyircide sanat değeri olan yazarların oyunlarıyle vakit geçirebilmek, eğlenebilmek alışkanlığını geliştirmekse, öbür işi de bir oyunu bilmem kaçıncı kez görmek tutkusunu uyandırmaktır.

Gördüğü oyunlara yeniden giden kişi, ister istemez tiyatro edebiyatından da öteye geçecek, oyunun türlü oynanışlarını göreceği için, oyunculuk sanatıyle de ilgilenecek, karşılaştırmalar yapacak, oyunculuk sanatının da tadına varacaktır. Tiyatro sevgisinin ancak bu türlü yer edeceğini, bütünleneceğiniyse kim bilmez?

Bu kadar mı? Bir toplumda tiyatronun benimsendiğini gösteren, belki öbür öğelerden de önemli bir öğe vardır, oyun okumak alışkanlığının yerleşmesidir o da. Oyun okumak, tiyatroya duyulan bağlılığı iki bakımdan gösterir bence. Biri, bir yapıta yeniden dönmenin en kolay yoludur. İstediğiniz kadar *répertoire* tiyatroları olsun, herkesin aklına geldiğinde dilediği oyunu görmesini sağlar mı? Sağlayabilir mi? Elbette hayır. Ama kitap dilediğimiz anda elimizin altındadır. Böyle olduğu için de bir ülkede çok oyun okunması, sevilen yapıtlara yeniden dönmek isteğinin belirdiğinin bir kanıtı değil midir?

Öbürüyse şudur: Biliyoruz ki oyun, roman okunur gibi, öykü okunur gibi okunmaz. Kafasında oyunu biçimlendirmeden, kişileri çizmeden, ses tonlarını vermeden, giderek *rythme*'ini bulmadan, sessizlikler üstünde durmadan okuyan kişi oyun okumuş sayılmaz. Bir roman, bir öykü okumuştur, o kadar. Ama okuduğu bir roman, bir öykü de olmadığı için sıkılmış, tat almamıştır. Oyun okumakta, ister istemez, bir tiyatro adamının, bir yönetmenin oyun karşısındaki tutumu vardır, olmalıdır. Yönetmenin biçimlerle, insanlarla yaptığı işi oyun okuru düşüyle yapacaktır. Daha doğrusu, iyi ya da kötü, yönetmenin ilk işini, daha sahneye çıkmadan, kafasında yaptığı işi yapacaktır. Bu türden kişilerin çoğalması kadar da bir toplumda tiyatronun yerleştiğini, tiyatro sevgisinin belirdiğini başka ne gösterebilir?

TURGUT ÖZAKMAN /

YAZARLAR VE TİYATROLAR

Türk tiyatrosu tiyatro, yazar, sahneye koyucu ve oyuncu sayısı bakımından altın çağını yaşıyor. Bu durumun yarattığı nitelik sorunları, gelişimle birlikte gelen sancılar ayrı bir inceleme konusu. Ben yazar-tiyatro ilişkileri üstünde durmak istiyorum. Yakın günlere kadar sürüp gelen bir yargı vardı: Bizde tiyatro yazarı yok! Bu yargının verildiği günlerde de tiyatro yazarlarımız vardı. Bugün de var. O günlerden daha çok sayıda ve daha başarılı. Bu düşünceyi taşıyanlar tiyatronun ortaklaşa bir sanat olduğunu, bu sanatın öğelerinin bitişik kaplar gibi birbirlerinin düzeyine etki yaptığını unutmuş görünüyorlardı. Bu tartışmanın yapıldığı günlerde tiyatro yazarlarımızın çoğunluğu yeterli değildir denilebilirdi. Doğrusu da buydu. Tartışma bu sınır içinde sürdürülebilseydi, yazarların yeterli, başarılı olmalarını sağlayacak bazı çözüm yollarına gidilebilirdi. Bir yan inkâr etti, öte yan "varım" diye diretti, varlığını savundu. Sonuç: yitirilmiş uzun, değerli yıllar.. Günümüz yazarları –çok şükür– bu tartışmaların dışındalar. 1950'lerde Türk tiyatro yazarlarının –ne yazık ki– tek amaçları ve kaygıları, varlıklarını kabul ettirebilmekti. O dönem çatışmalarını, savaşlarını hatırlayınca insan, şaşıyor ve utanıyor. Edebî Kurulların yöntem olarak gereksizlikleri bir yana, bir konuyla ilgili en ufak bir çabaları da yoktu. Bir yarışma jürisi gibi, kendiliğinden gelecek oyunları beklerler ve karar verirlerdi: Ya kabul, ya red. Oyunu kabul edilen yazar, gençse, sevincinden uçar, ustalar ise olağan karşılarlar, hazır tanıtma yazılarını tiyatro dergisine gönderirlerdi. Ama ne kabulün dayanakları, gerekçesi

açıklanırdı, ne de reddin. Tiyatro yönetimi, oyununu kabul ettiği yazara bir lütufta bulunduğuna inanırdı. Yazar, oyunun özüyle, yönüyle, amacıyle değil salt sahneye koyucuya, oyuncuya beğendirebilmek kaygısı ile oyunun tekniği, işçiliği, yapıcılığı ile boğuşurdu. Ne söylediğinden çok, nasıl söylediği önemliydi. Ondan bu konuda başarı bekleniyordu çünkü. Artık bu çağ da geride kalmıştır.

Evet, yazarla tiyatro yönetimi arasında bir kan dolaşımı, bir el ve iş birliği olmalıdır. Tiyatro yazarı, bu sanatın göbeğinde bir Robenson kaderi yaşamamalıdır. Batıdaki ünlü yazar-sahneye koyucu, yazar-yönetici ilişkilerinden, bu ilişkinin verimli, olumlu, güzel sonuçlarından söz açacak değilim. Kendi koşullarımız içinde kalmak istiyorum.

Bir konservatuvar kurmuşuz. İki bölüm: Müzik ve tiyatro. Müzik bölümünde besteci, orkestra şefi, icracı yetiştiriliyor. Bunun için bütün olanaklar sağlanmış. Başarılı öğrenci, yurt dışına da gönderilmekte. Tiyatro bölümünde ise yalnız icracı (oyuncu) yetiştirilir. Besteci ile tiyatro yazarı, şef ile sahneye koyucu arasında ne ayrım var? Tiyatro yazarı okuldan yetişir demek istemiyorum. Ama bir yazarın olağan ve kendi başına gelişim içinde on yılda öğrenebileceği ilkel bilgiler, sanatın işçilik yanı, böyle bir örgütte bir yılda öğretilebilirdi. Gerisi yaratıcılıksa, ya vardır gelişir, ya yoktur. Yaratıcı olmayan yazar adayı ne kadar dirense ayıklanma kuralına karşı koyamaz, silinir. Konservatuvardan çıkmış bazı bestecilerimiz gibi.. Bu yapılmamış, yalnız "gelmeyen ulusal yazar"dan söz edilmiş, özlemi duyulmuştur. Prof. Karl Ebert'in bu düşünceye uygun bazı istek ve girişmelerine verilen karşılıklar, çevrenin davranışı utanç vericidir. Ayrıntılarını, o çağı iyi bilenler anlatsın.

Tiyatro yönetimi de –o çağda– bu anlayıştan ayrıksı bir tutum içinde değildir. (Yanlış anlaşılmasın. Bana çok yardım edilmiş, tiyatrolarımız kapılarını büyük bir hoşgörü ile açmışlardır. Bu konuda yakınmaya en az hakkı olanlardan biriyim. Bir gerçeğin ve ilkenin tartışmasını yapmak istiyorum.) Umut veren yazarlara daha içten, sıcak, bilinçli bir yakınlık gösterilebilirdi. Yazarlarımızın çoğunluğu provalara bile alınmamıştır. Bugün sorumluların, ilgililerin yerli oyunları, değerleri ne olursa olsun, gözleri kapalı hor gördükleri, küçümsedikleri dönem de geride kalmıştır.

Ama gene de birçok tiyatroların yazarlarla ilişkileri geliştirici nitelikte ve amaçta değildir. Bu ilişkinin ulusal bir üslûba varılmasını sağlayacağı

için üstünde durduğum sanılmamalıdır. Ulusal üslûp, yüzyılların içinden süzülüp gelen, kendiliğinden bir üslûptur. Birkaç yazarın, birkaç sahneye koyucunun birkaç yıllık çalışması, denemeleri ile var olmaz, biçimlenmez. İş, yazarın söylemek istediğini tiyatroya en yatkın biçimde söylemesine yardımcı olmaktır. Bir yandan yazarı biçim ve özle ilgili daha geniş ufuklara götürmek, öte yandan oyunu sahneye "mümkün olan en mükemmel" düzeyde çıkarmak için, yazar-tiyatro bağlantısı bürokratik ve kaçınılmaz, kişisel ilişkileri aşmalı, yöntemli bir el ve iş birliğine dönmelidir. Bu önce Devlet ve Şehir Tiyatrolarının görevidir. Varlıklarının nedeni budur. Ve her çabalarının, sorunlara günlük çözümler bulmaktan öte bir anlamı olmalıdır.

2

TİYATRO: TANIM, ESTETİK, KAVRAM

ozanın ödevi/ henrik ibsen

... Ne demektir peki, bir ozan olmak? Ozanlığın görmek, ama dikkat edin, bir şeyi okurlarca da tıpkı ozanın gördüğü gibi kavranabilecek bir biçimde görmek, demek olduğunu uzun süre önce anlamıştım. Ama ancak yaşanan şeyler böyle görülebilir, böyle kavranabilir. Modern edebiyatın gizi de tam bu yaşamış deneyler sorunundadır işte. Son on yıl içinde yazdığım her şeyi, benliğimde yaşamışımdır. Ama hiç bir ozan bir şeyi tek başına yaşamaz. Yaşadığı şeyi yurttaşları da onunla birlikte yaşarlar. Bu böyle olmasaydı, yapıcı kafalarla alıcı kafalar arasındaki uçurumu ne kapatabilirdi?

Nedir öyleyse benim yaşadığım, beni esinleyen nedir? Birçok şey sayabilirim bu konuda. Zaman zaman, ancak en iyi anlarımda, pek seyrek

olarak, içimde büyük, güzel bir şeyin görkemiyle parıldayıveren bir etkiden esinmişimdir. Bir bakıma, günlük benliğimin daha yücesinde yer alandan, bununla yüzyüze gelmek, bunu kendimden bir parçaya dönüştürmek için esinmişimdir.

Ama bunun karşıtından, içgözlemde kişinin kendi yaradılışının süprüntüleri, tortusu gibi gözükenden de esinmişimdir. Bu durumda yazmak bana, daha temiz, daha sağlıklı, daha özgür çıktığım bir banyo gibi gelmiştir. Evet, baylar, hiç kimse kendisini bir bakıma, hiç değilse arasıra örnek almamış bir şeyi şiirsel bir yolda betimleyemez. Aramızda, içinde zaman zaman istem ile ödev, söz ile davranış, yaşam ile genel kuram arasındaki karşıtlığı duymamış kimse var mıdır? Ya da aramızda kendiyle hiç değilse arasıra bencilce yetinmemiş, bu durumunu yarı bilinçsizce yarı inanarak hem başkalarına hem de kendisine hoş göstermeye çabalamamış kimse var mıdır?

Bütün bunları sizlere, siz öğrencilere söylerken görüşlerimin tam dinleyicisini bulduğuna inanıyorum. Siz bu görüşleri söylendikleri anlamda anlayabilirsiniz. Gerçekte öğrencinin ödevi de ozanınkine benzer: yaşadığı çağda, üyesi olduğu toplumda görülen, geçici, kalıcı sorunları kendisi için, böylece de başkaları için seçik kılmak.

Bu konuda, yurt dışında kaldığım sürece iyi bir öğrenci olmaya çalıştığımı söyleyebilirim. Bir ozan yaradılıştan, uzak görüşlüdür. Anayurdumu, anayurdumun gerçek yaşamını hiç bir zaman, buradan uzak bulunduğum süre sırasında gördüğüm gibi eksiksiz, seçik, yakından görmemiştim.

Şimdi, sevgili yurttaşlarım, son olarak, yaşantımla ilgili bir şey üzerine birkaç söz söylemek istiyorum. Son günleri gelip çatan, çevresindeki her şey yerle bir olmuş İmparator Julian, en büyük kazancını şöyle düşündüğü için hiç bir umutsuzluğa kapılmamıştır: düşmanları sıcak, canlı yüreklerin büyük sevgisiyle yaşayıp giderken, kendisinin soğukkanlı, dupduru, saygılı bir değerbilirlikle anılması. Bu düşünce yaşadığım birçok şeyin sonucu olmuştur; kaynağı, orada yalnızken zaman zaman kendi kendime sormuş olduğum bir sorudadır. Bu gece Norveçli gençler bana cevabını hem sözle hem de türküyle vermeye geldiler, işitmeyi umduğumdan çok daha seçiklikle çok daha sıcaklıkla verdiler cevabımı. Bunu, bu gelişimde yurttaşlarımın bana verdiği en büyük armağan olarak saklayacağım, bu geceki olayın, bir gün yapıtlarımdan birinde yansıyacak "yaşanacak" bir anı olacağı da, benim umudum, inancımdır. Bu gerçekleşir, bir gün yurduma böyle bir kitap gönderirsem, o zaman öğrencilerin bu kitabı bu geceki toplantıya bir teşekkür, bir el sıkışma saymalarını dilerim. Bu kitabı, ortaya çıkmasında emeği geçmiş kişiler olarak kabul etmenizi dilerim sizden.

Çeviren: **Akşit GÖKTÜRK**

august strindberg • modern oyun yazarlığı ve modern tiyatro üstüne[1]

... Birtakım insanlara göre modern tiyatro Goncourt Kardeşler'in Théâtre Français'de 1865'de oynanıp yuhalanan *Henriette Maréchal* oyunu ile başlar. Oysa Goncourt Kardeşler daha eski dönemlerin Hıristiyan ruhbilimsel akımını temsil ettikleri ve kendilerinden önceki her gerçekçi akımın kullandığı birtakım korkusuz yöntemleri kullanmakla yetindikleri için çok sağlam bir temele dayanmıyor bu yargı.

Doğalcı tiyatronun 1873 yılındaki *Thérèse Raquin*'i ilk temel taşı saymaya devam etmesi akla daha yakındır... Zola yeni yöntemler uygulamak amacıyle tiyatroya ciddî bir ilgi duyunca hemen önemli ve güçlü bir konuyu işlemeye kalkışır, bu oyunda evli bir kadının seçme özgürlüğüne kavuşabilmesi için başka bir kadını öldürmesini ele alır. Ne var ki, Dumas ya da Augier gibi davranıp boşanmaya izin vermeyen yürürlükteki hukuk düzeni yüzünden insan öldürmeyi hoşgörmeye kalkmaz. Ne bağışlar, ne suçlar Zola, bu kavramları bir yana itmiştir çünkü. Sadece eylemin nedenlerini ve sonuçlarını belirterek olayların gelişmesini betimlemekle yetinir. Suçluların iç bunalımlarında ise sadece bozulan toplum düzeninin, daha önceki kuşaklardan arta kalan alışkanlık ve düşüncelerin sonuçlarının belirtilerini görür.

Thérèse Raquin yeni bir aşamadır, ama tiyatroya bir romandan uyarlandığı için biçim yetkinliğine daha erişememiştir. Ne var ki, yazar oyunundaki yer birliği ile seyirciye daha büyük bir gerçeklik duygusu verilebileceği, böylece eylemin başlıca özelliğinin seyirciyi daha çok etkiliyeceği kanısındaydı. Perdenin her açılışında seyirci bir önceki perdenin anılarıyla ürperecek, durmadan karşısına çıkan çevrenin yarattığı etkiyle de kendini oyunun eylemine kaptıracaktı. Ama suçun işlenmesinden öncesini ve sonrasını gösteren bölümler koymanın güçlüğü yüzünden Zola birinci

1 August Strindberg, bu parçanın alınmış olduğu, mart 1889'da yazılmış, geniş bilgi veren, bu başarılı incelemesinde, Fransız tiyatrosunun Corneille, Racine ve Molière'in klasik oyunlarından André Antoine'ın Paris'teki Théâtre Libre'de gerçekleştirdiği doğalcı buluşlara kadar gösterdiği gelişmeyi kısaca ele alıyor. Strindberg bu incelemesinde Fransız tiyatrosunun değişik okul ve akımlarını inceleyip değerlendirmekle kalmıyor, aynı zamanda 1880'lerde kendi tiyatro anlayışının geçirdiği değişimlerin de aydınlatıcı bir açıklamasını yapıyor. Okur bu incelemeyi okuduktan sonra yazarın 1887'de *Baba* ile başlayıp 1889 yılının ilkbaharında son çeyrek saatlik oyunu olan *Samum* ile sona eren 1880 sonrası yaratıcı döneminin tiyatro anlayışı hakkında açık bir yargıya varabiliyor.

perdeyle ikinci perde arasına bir yıllık bir süre koyma yanlışına düşüyor. Hiç değilse bir yıllık dulluk süresinin dolmasını öngören yaygın inanca karşı çıkmak istememiş olmalı, yoksa iki perde arasında bir günlük bir süre yeterdi, böylece oyun da seyircide daha bütün bir izlenim bırakmış olurdu. Bu yüzden bir ara *Thérèse Raquin*'i sahneye koymasını istediğim bir tiyatro yönetmenine birinci perdeyi oyundan çıkarmasını söyledim. Oyuna hiç zarar vermeden yapılabilir bu. Ayrıca geçenlerde şimdi ölmüş olan bir Fransız Zola uzmanının doğalcılık üzerine yazdığı bir eserde aynı şeyi önerdiğini gördüm [2].

Zola *Renée* ile zaman ve uzay içinde, modern kuşkucu bir kafanın tiyatronun alışılmış kurallarına aldanma güçlüğüyle bağdaşmayan sıçramalarla geleneksel Paris güldürü türüne dönmüş görünüyor. Bu oyunda ayrıca psikoloji önemsenmemiş, kişiler gelişi güzel çizilmiş, belki de romanları sahneye uyarlamanın bir sonucu olarak oyun bütünüyle bölük pörçük ve melodram havasında.

Thérèse Raquin'in ağırbaşlı anlatımı, insan ruhunun derinliklerine inmesi bir süre için ilgi toplamıştı, ama bunun arkası geleceğe benzemiyor. Gerçi 1882'den bu yana Henri Becque'in *Les Corbeaux* adlı oyununu çığır açan bir oyun sayarak böyle bir denemeye giriştiği ileri sürülüyor. Bence yanlış bir yargı bu. Eğer sanat, dedikleri gibi, kişisel bir duyarlığın gözüyle görülmüş bir doğa parçası olacaksa, Becque'in *Kargalar*'ında gerçekten bir doğa parçası var, ama kişisel duyarlık yok.

Birinci perdede, bir fabrika sahibi (çeşitli olayların yanı sıra oğlu kendi sabahlığını giydiği için gülünç bir kılıkta gösterildikten sonra), ölür. Önemini bir türlü kavrayamadığım bu gerçekten gereksiz soytarılığın yazar tarafından oyuna sokulması, bu sıkıcı ve oldukça önemsiz olay gibi hayattan alınmış olmasındandır. Fabrika sahibinin ölümünden sonra ortağı, avukatları, alacakları ödenmiş, ödenmemiş tefeciler ortaya çıkıp adamın mirasına el korlar. Böylece ailesi de iyice batmış olur. Hepsi bu kadardır!

Burada, günümüzde çok tutulan, o denli beylik, o denli silik, o denli sıkıcı olduğu için dört saatlik bir çileden sonra size o bildik "Bunun neresi beni ilgilendiriyor?" sorusunu sorduran kuralla, insan boyutuyle karşı karşıyayız. Kişisel duyarlıktan yoksun, ruhsuz diyeceğimiz kişilerin bağlandıkları amaç bu işte!

Bu, alıcının merceğindeki toz parçacığına varıncaya dek, herşeyi kapsayan fotoğraf sanatıdır. Bu, sanat düzeyine yüseltilmiş bir çalışma yöntemi olan gerçekçilik, ya da ağaçlara bakmaktan ormanı göremeyen o küçük sanattır. Bu, bir doğa parçasını doğal bir biçimde çizmekten öte gitmeyen yanlış anlaşılmış doğalcılıktır. Büyük savaşların savaşıldığı alanları arayan, hergün görülmeyeni görmeyi amaçlayan, doğal güçler ara-

2 Louis Desprez, *L'Evolution naturaliste* (Strindberg'in notu)

sında, bu güçler ister sevgi olsun, ister nefret, başkaldırıcı içgüdüler olsun, ister toplumsal içgüdüler, çatışmalardan tat alan, önemli olduğu sürece güzele çirkine aldırmayan sanat ise büyük doğalcılıktır. İşte *Germinal* ve *Toprak*'ta karşılaştığımız, tiyatroda da ortaya çıkmasını beklediğimiz, ama Becque'in *Kargalar*'ında, Zola'nın *Renée*'sinde değil de, Paris'in orta yerinde Théâtre Libre[3] adıyle açılıp çalışmaya başlayan yeni bir sahnede yavaş yavaş gelişen o görkemli sanat budur.

... Oyunların ilk yazılışlarındaki doğallığı, kendilindenliği, bir başka deyimle özgün biçimiyle oynandığı tiyatrolar azdır. Herşeyden önce oyunların sansürden geçmesi zorunluluğu vardır. Sonra da belli bir düzene göre çalışan, görgülü, daha kötüsü, belki bilgisiz bir yönetmenin işbirliği gerekir. "Théâtre Libre"de oyunlar süslenmeden, gereksiz kısaltmalar yapılmadan, en sevimli çocuksulukları ve bütünlükleri içinde sahneye konmaktadır. Elde edilen başarı büyük olmazsa, bu sonuç acı, ama yararlı bir ders olur oyun yazarına; öbür yandan başarı büyük olursa, bütün alkışı yazar toplar. Bir taşla iki kuş!

Burada alkış da, alınan ders de göze hoş görünen bir sahne koyuculuğuna bağlı olmadığı için daha da değerlidir. Sahnede seyircinin gözünü kamaştıran, oyunda olup bitenlerin boşluğunu görmesini engelleyen o eşsiz dekorlar, kızıl bir kaftan gibi biçimin yoksulluğunu gizleyen o çok bilinen ustalık gösterileri yoktur.

Burada oyunların sahneye konuluşu çok yalındır, oyuncular da toyluğun çocuksuluğu ile gençliğin inancını ve coşkunluğunu birleştiren bir avuç genç sanat gönüllüsüdür.

Shakespeare başeserlerini yazdığı zaman bundan daha iyi yorumlanmamıştı.

Kısa zamanda hazırlanan bir repertuvarla yılda yirmi oyun oynanabiliyor, *eleştirmenlerin ve birtakım başka ürkek kişilerin sahnede gerçekleşemeyeceğini ileri sürdükleri doğalcılık da böylece büyük bir başarıyle kendini benimsetmiş oluyordu.* Daha o zamandan yeni tiyatroyu *Thérèse Raquin*'deki ilk denemelerden ayrı bir doğrultuya yöneltmek isteyen ve kalabalık etkileri ve karmaşık tiyatro araçları gerektiren *L'Assomoir* ve *Germinal* uyarlamalarından ayrılan bir biçim araştırmasının belirtilerini görüyor insan.

Bu tiyatroda daha tam uzunlukta bir oyun oynanmadan Zola tek perdelik bir oyunla tiyatronun başlattığı akıma katılıyor; üç perdelik oyunlar oynanmaya başlayınca da zaman ve yer birliğine belirli bir eğilim kendini duyuruyor. Ayrıca, oyunda çözümü gereken düğüm bir yana bırakılarak başlıca ilgi, kişilerin ruhsal betimlenmesi üzerinde toplanıyor.

Eski Yunancada *Dram* sözcüğünün eylem, ya da bizim düzen kurma dediğimiz bir anlama değil de, olay anlamına geldiği anlaşılıyor. Çünkü

3 Théâtre Libre'in repertuvarının tamamı için bk. Samuel M. Waxman , *Antoine* and the *Théâtre Libre*, (Cambridge: Harvard University Press, 1926), Appendix A, s. 221 – 29.

hayat, olaylar dizisi kurulmuş bir oyun kadar düzenli geçmiyor, bile bile düzencilik edenler de tasarılarını ayrıntılarıyle gerçekleştirme olanağını pek az buluyorlar. Öyle ki, hiç bir engelle karşılaşmadan insanların alın yazılarını çizen o kurnaz düzencilere inanmıyoruz artık; bu yüzden de bilinçli kötü kişi gerçek hayata uymadığı için sadece gülünç geliyor bize.

Yeni doğalcı tiyatroda önemli olan güdüyü bulma çabası hemen kendini göstermişti. Bu yüzden eylem, hayatın iki kutbu çevresinde, hayatla ölüm, doğumla ölüm, yaşama olanakları için, onur için savaş çevresinde toplanıyordu. Savaş alanları, çığlıklar, yaralılar, ölülerle dolu bütün bu boğuşmalar, hayatı da bir boğuşma sayan öğretisiyle güneyden bereketli bir ses getiriyordu.

Bunlar daha önce benzerleri görülmemiş tragedyalardı. Kendilerini acı çekerek yetiştirmiş bir kuşağın genç yazarları –zindanlara atılmak, aç bırakılmak gibi, acımasız zorbalık yöntemleriyle tam bir baskı altında tutulmak gibi belki de en büyük acılarla yetişen bu yazarlar– çektiklerini başkalarına aktarmak konusunda gereken ölçüyü aşmak istemiyorlardı. Bu yüzden acı çekmeyi elden geldiğince kısa kesiyorlar, acının bir perdede, kimi zaman bir sahnede boşanmasıyle yetiniyorlardı. Örneğin, Guiches ile Lavedan'ın yazdıkları *Entre Frères* böyle küçük bir başeserdi. Oyun on beş dakika sürdüğü için bu tür oyunlara hemen *quart d'heure* (çeyrek) adı verildi.

Oyunun eylemi, eğer buna eylem denebilirse, şöyle: Yaşlı bir kadın ölüm döşeğindedir, üç oğlu da yanıbaşında durmaktadır. Ölmek üzere olan kadın konuşmak istediğini belirten bir işaret yapar ve hayatının gizini açıklar: oğullarından birini evlilik dışında edinmiştir. Kadın hangi oğlunun evlilik dışı edinildiğini söyleyemeden sırtüstü düşer, öldü sanılır.

Üç oğul aralarında görüşüp bir takım nedenlere dayanarak en küçük oğulun evlilik dışı edinildiği sonucuna varırlar. Ailenin başkanı olan Marki, bu kardeşlerinin aralarından ayrılması koşuluyle kimseye bir şey söylemeyeceklerini bildirir. Bu sırada anaları kendine gelir ve sadece, "Bu Marki'dir" sözlerini söyleyebilir. Perde iner!

Tek sahneye indirgenmiş bir oyundur bu. Niye olmasın? Tiyatro yönetmenliğine verilen oyunları okumakla görevli bir insan çok geçmeden görür ki, bütün oyunlar tek bir sahne için yazılmış, oyunun serimi, düğümü, çözümü, talihin dönüşü, yıkım bölümlerinin çektirdiği acılara yazar salt bu sahneyi yazarken duyduğu yaratma sevinciyle dayanmıştır.

Oyun yazarı tam uzunlukta bir oyun yazmanın övüncünü duymak için seyirciyi önceden bildiği konularla ilgilendirmeye zorlayarak sıkar, yönetmeni çok sayıda insan kullanmak zorunda bırakarak yorar, ikinci derecede rollere ve uzun bir oyunun kuruluşu için gerekli olan eleştirmen, gizdeş, aracı gibi rollere çıkan oyunculara ayrı birer kişilik vermek zorunda olduğu için bu oyuncuların emdiklerini burunlarından getirir.

Bu yüzden yapısı özenle kurulmuş beş perdelik oyunların sayısı çok azdır. Bu oyunların özüne varmak için de kişinin bir sürü gereksiz saçmalığa katlanması gerektir. Son günlerde, aralarında on yedi kişili dört yüz sayfalık bir oyun olan yirmi oyun okuduğum için, neden iyi oyunlar yazılmadığı konusundaki bir takım kuşkularımın doğrulandığını gördüm. Her yazar başlangıçta başarılı bir perde yazabilir gibi geliyor bana; bu bir perdede yazar hayata bağlı, her sözcük yerinde kullanılmış, eylem de yalansızdır. Yazar uzun bir oyun yazmaya kalkışınca her şey zorlama, düzmece ve yapmacıklı olur. İki perdelik oyunlar da kendi başlarına bir tür, ama pek başarılı olmayan bir türdür. Başı ve kuyruğu olup da gövdesi bulunmayan, yıkımın öncesi ve sonrasını gösteren, çoğu zaman da iki perde arasında bir yıl geçen bir tür. Genellikle ikinci perdede, birinci perdede böyle böyle yaparsan, işte böyle olur, diyen bir de ahlâk dersi vardır. Kuruluşu bakımından en güzel oyunlar, önemli bir konuyu ele alıyorlarsa, zaman ve yer birliğine uyan üç perdelik oyunlardır. Örneğin, Ibsen'in *Hortlaklar*'ının, oynandığı zaman çok uzun bulunan *Rosmersholm* ile karşılaştırın. Bu dönemin beğenisi, bu şaşkın ve kızgın dönemin beğenisi, kısa ve anlatımlı oyunlara yöneliyor gibi. Tolstoy'un *Karanlığın Gücü* adlı sıkıcı oyunu Théâtre Libre'de ilgi görmediği gibi, Fransız-Rus ilişkilerini bile etkilemişti.

Günümüz tiyatro seyircisinin bir sahnelik, bir çeyreklik oyunları yeğlediği görülüyor ki, bu türün de tarihi oldukça eskidir. Çünkü başlangıcı –trilojiyi üç ayrı oyun sayarsak– özlü bir olayı tek perde içinde veren Yunan tragedyasına dek gidebilir. Ama o kadar gerilere gitmek istemiyorsak, on sekizinci yüzyılda *Proverbes Dramatiques* adını verdiği bir türü geniş ölçüde geliştiren, on ciltlik basılmış, yüz de basılmamış oyun bırakan Carmontelle adlı birini anabiliriz. Bu tür daha sonra Leclerq'in elinde gelişmiş, Musset'nin ve Feuillet'nin ünlü başeserlerindeyse en yetkin biçimine erişmiştir. Yakın zamanlarda da Henri Becque'in *La Navette*'inde tam anlamıyle, belki de geleceğin oyun türü olan, tek perdelik oyuna[4] dönüşmüştür.

Bu kısa oyunlarda sorunun özünü kavramak, bütün çözümlenme, Musset'de kimi zaman tragedyaya yaklaşan iç çatışmalar, kılıç şakırtılarına ve gereksiz kalabalığa başvurmadan sağlanabilir. Bir masa, iki iskemleyle hayatın en büyük çatışmaları göz önüne serilebilir. Bu sanat türüyle modern ruhbilimin bütün buluşları ilk olarak halkın anlayabileceği bir biçimde kullanılabilir.

Bilindiği gibi, "proverbe" türü kısa zamanda gelişmiş, başarıyle ve başarısızca kullanılmış, bunun sonucu olarak da bu türden bıkılmıştır. Ne var ki, bu tür, yazarla seyirci bir beğeni birliğine vardıkları zaman, gelecekteki bir biçimin tohumu olduğunu göstermiştir. Ama "proverbe",

4 *Den utförda enaktaren.* Strindberg bu deyimi çeyrek saatlik oyunlardan biraz uzun, düzenli sahnelere bölünmüş bir perdelik oyunlar için kullanıyor olmalı.

bu türü kimse çıkıp da, her zaman başarılı olmasa bile, Musset gibi daha büyük çabalar için kullanmadığından, gerilemiş, alay konusu olmuş ve unutulmuştur.

Böylece *tek çıkar yolun bu olduğunu* söylemek istemiyorum. Théâtre Libre çalışma hayatına herhangi bir programla başlamadı, bir sanat görüşü öne sürmedi, bir okul kurmayı tasarlamadı. Yazarlar işte bu özgürlükten yararlandılar, tiyatronun duvar ilânları da tragedyadan dinsel oyunlara, pantomimlere varıncaya dek yeni ve eski her çeşit oyunun adlarını taşıdı. Günümüzün sanat anlayışından da bir eylemin geçmişte gösterilemeyeceği kuralı böylece kalktı. Bütün sınırlayıcı yasaklar kaldırıldı ve sanat biçimini sadece beğeni ve günümüz anlayışının gerekleri belirler oldu.

Bu, insanları mutsuz kılan, tiyatroyu siyasal bir araca, bir kiliseye döndürmek isteyen anlayıştan sanatın kurtulması, yeniden doğması, özgürlüğe kavuşması olamaz mıydı? Belki!

Bizim de en korkunç şeyler karşısında ürpereceğimiz, gülünç şeylere güleceğimiz, oyuncaklarla oynayacağımız, eski yasalara ve törelere karşı çıkmayı göze alarak bugüne dek din ve sanat görüşü perdesi arkasında kalmış şeyleri görebileceğimiz, herşeyi görüp de kızmayacağımız bir tiyatromuz olamaz mı? Beceriksiz, ikiyüzlü, alık olma özgürlüğünün dışında her türlü. özgürlüğe açık bir tiyatromuz olamaz mı?

Böyle bir tiyatroya kavuşamasak bile, gene de yaşamamızı sürdürmenin bir yolunu buluruz elbet.

(Om modernt drama och modern theater, 1913)'ten

çeviren: **Cevat ÇAPAN**

tutulacak bir oyun nasıl yazılır?

• bernard shaw

Çatısı iyi çatılmış oyunun formülü öyle kolaydır ki okuyucularımdan herhangi biri bu alanda başarılı bütün yapımcıları bekleyen zenginliğe özenirse sebepleniversin diye buracıkta sunuyorum. Önce, dramatik bir durum için "bir düşünce" çakmalı usunuzda. Bu size çok parlak, çok değişik bir düşünce gibi geliyorsa, hele dedem gününden kalmaysa, çok daha iyi. Örneğin, görünüşe aldanılarak suçlandırılan suçsuz bir kişinin durumuna her zaman bel bağlanabilir. Bu kişi kadınsa zinadan hüküm giymelidir. Genç bir subaysa düşmana para karşılığında bilgi vermekten

tutuklanması uygun düşer. Herkes ne bilsin ki onu büyüleyip suç belgesini çalan akıllara zarar bir dişi casustur. Evinden kovulan suçsuz zevce, çocuklarından ayrıldığı için cehennem acısı çeker, yavrucağizlarından biri ölüm döşeğinde can çekişirken, (çocuğa hangi sayrılığı aşılamak artık yazara kalmış) bir hastabakıcı kılığına girip çocuğunun başına koşar yarı komik bir kişi ve olanağı varsa kadının eski bir hayranı olan doktor aynı anda hem çocuğun kurtuluşunu hem de kadının temize çıktığını muştularsa, oyunun başarısı sağlanmış sayılır. Yeter ki yazar azıcık bu işin püf noktasını bilsin.

Güldürü daha güçtür, çünkü bir şeyin tuhaf yanını görme yeteneği ister, enikonu canlılık ister; ama güdülen yöntem aynıdır: ters anlaşılmağa elverişli durumlar yaratılması. Bir kez bunu başardınız mı anlaşmazlığın doruk noktasını sondan bir önceki perdenin bitimine yerleştirirsiniz. Oyunun kurulmasına asıl bu noktadan başlanır. Sonra sıra birinci perdeye gelir. Çoğunlukla hizmetçiler, dava vekilleri gibi ayaktakımından kişilerin ağzından nasıl bir kör döğüşüne gidileceği uzun uzun açıklandıktan sonra (asıl kahramanlarınız dükler, albaylar, milyonerler olmalıdır) kişileri seyirciye tanıtırsınız. Son perdede size düşen bütün kör düğümleri çözmek, sonra da seyircileri güzel güzel tiyatrodan uğurlamaktır.

Şimdi, lütfen beni yanlış anlamayın. Bu iş yetenek göstermeğe fırsat vermeyecek kadar mekaniktir, demek istemiyorum. Tersine o kadar mekaniktir ki belirli bir yetenekten yoksun kişi bu işte ün kazanamaz. Yalnız birtakımlarının geçimi bu yüzdendir. Bu da çoğu zaman aydınların, bütün oyunlar yetenekli yazarların kaleminden çıkıyormuş gibi bir sanıya kapılmasına yol açar. Oysa Fransa ile İngiltere'de oyun yazarlığından ekmek parası kazananların çoğu adı sanı duyulmamış kişilerdir. Eğitimlerine gelince, alfabeyi zor sökmüşlerdir. İlânlara, afişlere adlarını koymak gerekmez. Seyirci yazarın adını işitmemiştir, kim olduğu umurunda bile değildir. Çoğu zaman oyuncunun söylediği sözleri kafadan attığını sanır, oyuncuların ara sıra diyalog uydurduğu da bir gerçektir. Böyle bir karanlıktan aydınlığa çıkabilmek için bir Scribe, bir Sardou olmalı. Onlar da aynı işi yapıyorlar aslında, ama zekice, ustaca, hatta şairce; oyun kişilerine gerçekten gözlenmiş insanların çeşnisini katabiliyorlar.

Eleştirmenler Neden Her Zaman Yanılır?

Böylesine çarpıcı yeteneklerdir eleştirmenleri yanıltan. Yetenek var gücüyle formüle uygunlanınca, formülü eleştirmenlerin gözünde yüceltir. Ne yazık, formüle öylesine alışmışlardır ki doğal biçimde gelişen bir oyunu ne anlar ne de severler; tıpkı korsesiz ve ökçesiz olduğu için Milo Venüsü'ne hayranlık duyamadıkları gibi. Ağır ağır sarmısak kokan yemeklere alışmış, sarmısaksız yemeğe yemek demeyen köylülerden farksızdırlar.

Çeşitli uluslardan eleştirmenlerin Ibsen gibi, Brieux gibi büyük, özgün oyun yazarlarını gerçek oyun yazarları, oyunlarını gerçek oyunlar

diye kabule yanaşmamaları böyle açıklanabilir ancak. Sağlam bir adamın nasıl koltuk değneklerine gereksemesi yoksa birinci sınıf bir yazarın da böyle bir formüle gereksemesi yoktur. En basitinden, sadece eğlendirmeği erek edindiği zaman bile dolantılar uydurmaz, bir öykü anlatır düpedüz. Sahnedeki kişileri eğlendirici, heyecan uyandırıcı ya da dokunaklı bir biçimde konuşturmakta, hareket ettirmekte güçlük çekmez. Kişilerinin kendiliklerinden ilginç düşünceleri, serüvenleri vardır, Çin bilmecesi gibi karışık bir plana uydurulmaları gerekmez.

Hayatın Yorumcusu

Ama büyük oyun yazarının kendini de, seyircisini de eğlendirmekten daha ağır basan bir işi vardır: hayatı yorumlamak. Bu bir edebiyat eleştirisinden alınmış çok bilmişce bir söz gibi gelir kulağa ama biraz üstünde durulursa anlamı da doğruluğu da ortaya çıkar. Günlük yaşantımızda hayat bize bir karmakarışık olaylar kaosu gibi görünür. Aralarındaki ilişkinin kokusunu almadan, Othello'ya Halep'teki pazarda, Iago'ya Kıbrıs rıhtımında, Desdemona'ya Venedik'teki Sen Marko kilisesinin avlusunda rastlayabilirsiniz. Eczaneye giren bir adam kendini ya da bir başkasını öldürmek için hazırlık mı görüyor, yoksa istediği bir diş fırçası, bir sindirim hapı mıdır? Nereden bileceksiniz? Gelecek seçimde partisi için oyunuzu avlamaktan başka bir amacı olmayan bir devlet adamı bir de bakarsınız sizi sonunda savaş, ihtilâl, kolera salgını, hapis cezası bulunan bir yola sürüklemiş. Önce bütün ailesini, sonra kendini vuran bir babanın tüyler ürpertici cinayeti ya da körpe bir kızın kaldırımlara düşmesi, bir ay önce bir öfke nöbetine tutularak bir memurunuzu işinden atmanızın sonucu olabilir. Sadece sokaklarda olup bitenlere bakarak hayatı anlamağa çalışmak, kamu gösterilerinin fotoğraflarını inceleyerek kamu sorunlarını anlamağa çalışmak kadar boşunadır. Fransız İhtilâlinin en kanlı dönemindeki bütün idamların filimleri elimizde olsa, bunlar bin kez gösterilse, gene de seyircilere ihtilâlin anlamı üzerinde en ufak bir ışık tutamazdı; Roberspierre, "un monsieur", Marie Antoinette, "une femme" olarak göçer giderdi bu dünyadan. Hayat olduğu gibi alınınca anlamsızdır. Bir polis tam otuz yıl Paris sokaklarında, Paris mahkemelerinde hayatla haşır neşir olur da, gene de bir çocuğun ya da bir rahibenin Brieux'nün bir tek oyunundan öğrendiklerini öğrenmeyebilir. Çünkü günlük yaşantılar kargaşalığından anlamlı olayları seçerek ayırmak, aralarındaki ilişkiyi belirtecek biçimde düzenlemek, böylece bizleri bu korkunç karışıklığın şaşkın seyircileri olmaktan kurtarıp dünyayı, dünyanın geleceğini akıllıca kavrayan insanlar yapmak Brieux'nün işidir. Bu insanoğlunun görebileceği en yüce görev, yaratmağa özenebileceği en büyük eserdir. Bunun için Euripides ile Aristophanes'ten, Shakespeare ile Molière'e, onlardan dâ Ibsen ile Brieux'ye kadar dünyanın ulu dram yazarları, gezginci oyuncularla sıradan oyun yazarlarının haddini bilir iddialarını kat kat aşan o şahane, o papalara yakışır aşamada yer alırlar.

Büyük Oyun Yazarları Seyirciye Nasıl İşkence Eder

Eleştirmenler iyi kurulmuş oyun formülünü oyun yazarlığında sadece vazgeçilmez bir etken değil, oyunun ta kendisi saymakta haksızsa, bir büyük oyun yazarı sadece eğlence olsun diye öykü anlattığı zaman bile bu kuruntularının saçmalığını yüzlerine vuruyorsa, hayatı yorumlamayı büyük görevi olarak benimseyen bir yazar o zavallı formüllerini neylesin? Gerçek dram yazarı bu formülü sadece bir yana itivermekle kalmayacak, ona saldıracak, didik didik edecektir. Oyun hastası seyircilere vereceği ilk derslerden biri formülün dayandığı romantik geleneklerin yapmacıklı, düzmece olduğu, herkesin roman okuduğu, herkesin tiyatroya gittiği bu çağda anlatıma gelmez zararlara yol açtığıdır. Tarihçi, okurlarını bir kraliçenin büyüklüğünü güzel bir kadın olmasına ve kafasının kesilmesine bağlamak gibi safsatalardan kurtarmadıkça nasıl gerçek tarihi öğretemezse, birinci sınıf oyun yazarı da seyircilerini sahneye bir anahtar deliğinden bakmak, tiyatroda skandal kokusu aramak alışkanlığından kurtarmadan olumlu bir iş yapamaz. Tedavi şekli halkın hoşuna gidecek cinsten değildir. Bir ayyaş, bir enfiye tiryakisi kötü alışkanlıklarından kurtulmak için nasıl zorluk çekerse, halk da öyle zorluk çeker. Özellikle eleştirmenler, meslekleri yüzünden, türlü rezaletlerle, yalanla dolanla karışık oyunlara dadandıkları için bütün bir gece böyle bir zevkten yoksun bırakılınca köpürürler. Kendilerine düpedüz işkence eden katı yürekli oyun yazarına basarlar küfürü. Kötü bir oyun, alıştıkları çeşittense yüklenirler yüklenmesine; bir çeşit dudak bükme, tepeden bakma, hatta Rochefoucauld'ca bir dostun bahtsızlığına sevinme duygusuyle. Ama bile bile, domuzuna verilen bir acının uyandırdığı nefret bambaşkadır. Yüz kızartıcı bir suçtan sanık sandalyasına oturtulmuşçasına çileden çıkmalar, sanat adına adalet aramak bahanesiyle yumruk sıkıp öç istemeler, yazarın özel bilgilere dayanarak özel saldırışlarda bulunduğundan kuşkulanmalar, yazar sadece bir "marchand de plaisir" değil de, Brieux gibi gizli gerçekleri amansızca ortaya seren güçlü bir put devirici olduğu zaman görülür.

(*Three plays by Brieux*)'den

çeviren: **Sevgi SANLI**

oyun yazarlarına öğüt [1] / anton çehov

A. P. Çehov'a, 11 Nisan 1889

Elden geldiğince özgün olmaya, hünerli olmaya çalış oyununda; ama başkalarına saçmalıyormuş gibi görünmekten de korkma. Düşünce özgür-

1 Anton Chekhov, *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*, Selected and edited by Louis S. Friedland (New York: Minton, Balch Co., 1924) s. 170 - 80.

lüğümüz olması gerek, ancak saçma şeyler yazmaktan korkmayan insanlar özgür düşünür olabilir. Yazdıklarına çeki düzen vermeye, sözlerini cilâlamaya kalkma –kaba saba ol, korkusuz ol daha iyi. Az ve öz söz yetenekli olmanın yarısıdır. Haa, şunu da unutma: "ilân-ı aşk"lar, karıların ve kocaların birbirlerini aldatmaları, dulların, yetimlerin ve başkalarının gözyaşları ile ilgili konular çoktan yazılıp tüketilmiştir. Konu yeni olmalı, ama ille de bir "mesel" kullanman gerekmez. Asıl önemli olan da anayla babanın yemek yemeleri. Yaz. Sinekler havayı arıtır, oyunlar da töreleri.

A. P. Çehov'a, 8 Mayıs 1889

Şimdi gelelim oyununa. Dünyada hiç bir şeye aldırmayan bir adamı anlatmaya girişmişsin, sonra da ürkmüşsün. Sorunun ne olduğu açıkça ortada benim için. Yalnız hiç bir şeyi umursamayan insan kayıtsızdır. Kayıtsız, aldırışsız insanlar da ya düşünürlerdir, ya da küçük, bencil yaradılışlı kimseler. Bu sonuncuları olumsuz kişiler olarak ele almak gerekir, birincileri ise olumlu kişiler olarak. Kendilerini kızgın demirle dağlasan bile hiç bir acı duymayan vurdum duymazlar burada söz konusu değil, elbet. Umursamaz insan sözünden çevresindeki hayata karşı kayıtsız kalmayan, kaderin darbelerine yiğitçe, sabırla göğüs geren, geleceğe umutla bakan birini anlasan bile, sorun gene de oldukça yalın ve açık.

Yazdıklarını tekrar tekrar elden geçirmek seni ürkütmesin. Yapıtının üzerinde ne kadar titiz çalışırsan, sonuç da o kadar başarılı olur. Oyunun kişileri çok şey kazanır bundan. Kişilerin hepsi sana benzerse, hiç bir değeri kalmaz oyununun. Bu bakımdan *Kumbara* adlı oyunun tekdüze ve sıkıcı geliyor insana. Nataşa, Kolya, Tosya kim? Senin dışında hayat yok mu? Sonra benim, senin hayatımızla, düşüncelerimizle kim ilgilenir? İnsanları anlat insanlara, kendini değil.

Özentili dilden kaçın. Yalın ve güçlü olmalı dil. Uşaklar inceliğe özenmeden yalın bir dille konuşmalı. Koca kırmızı burunlu emekli yüzbaşılar, ayyaş gazeteciler, açlıktan nefesi kokan yazarlar, veremli işçi kadınlar, hiç bir özürü olmayan gençler, düşlerde yaşayan kızlar, iyi yürekli hastabakıcılar –bunların hepsi o kadar çok anlatılmıştır ki, yangından kaçar gibi kaçacaksın bunlardan. Bir öneri daha: tiyatroya git arada bir, sahnede olup bitenlere bak. Karşılaştırma yap– bu çok önemli. Birinci perde bir saat kadar sürebilir, ama ondan sonraki perdelerin her biri yirmi dakikayı geçmemeli. Oyunun doruk noktası üçüncü perdededir, ama bu çatışma son perdeyi etkisiz bırakacak kadar yeğin olmamalı.

A. S. Suvorin'e, 30 Mayıs 1888

Oyununa gelince, onu [2] neden o kadar kötülediğini bir türlü anlalayamıyorum. Bu oyunun eksikleri senin yaratma ve gözlem gücünden yoksun olmandan değil, yaratma gücünün niteliğinden ileri geliyor. Bol bol

2 *Tatyana Repina.*

okuduğun ve sevdiğin klasik örneklerle beslenip gelişen ağırbaşlı bir yaratıcılık seninkisi. *Tatyana* adlı oyununu koşuklu olarak yazdığını düşün, eksikliklerinin bambaşka bir nitelik kazandığını göreceksin. Bu oyun koşuklu olarak yazılsaydı, kimse kişilerin yalnız bir ve aynı dille konuştuklarını anlayamayacaktı, kimse kişilerinin yalnız felsefe yaptıklarından, konuşmalarını klasik biçimde sürdürdüklerinden yakınmayacaktı. Duman havada nasıl yitip giderse, bütün bu özellikler de klasik deyiş içinde öylece eriyip gidecek, kimse çıkıp da, günümüzün tiyatrosunda bol bol kullanılması gereken günlük konuşma ve yaşantıların senin *Tatyana* adlı oyununda bulunmadığını sezemeyecekti... Kişilerine Latin adları ver, onlara togalar giydir, gene aynı sonucu alacaksın. Oyunundaki eksiklikler giderilir türden değil, bunlar özden gelen eksiklikler çünkü. Bunun senin gerçek değerlerinin bir ürünü olduğunu düşünerek avut kendini. Bu değerler başka oyun yazarlarında olsaydı, daha ilginç, daha başarılı oyunlar yazarlardı.

A. S. Suvorin'e, 19 Aralık 1888

Repina adlı oyununun birinci perdesi öyle garip bir biçimde örülmüş ki ne diyeceğimi bilemiyorum. Provalarda bu perde bana sıkıcı ve becerniksizce yazılmış gibi gelmişti, ama şimdi oyunların başka türlü yazılmadığını ve bu perdenin başarısını anlıyorum. Oyununun iyi olup olmadığı konusunda kesin bir sonuca varamadım, ama senin *Tatyana*'nın yanında benim oyun [3] çocuk oyuncağı gibi geliyor bana. Oyununun yapı düzeninde tümüyle kavrayamadığım bir şey var.

A. S. Suvorin'e, 6 Ocak 1889

"Vodvil"ini beğendim. Çok özgün bir başlangıcı var. Ama yeğen, eldiven, cepten kâğıdın düşmesi, konuşulanları belli etmeden dinleme bölümleri kullanıla kullanıla eskitilmiş şeyler... Tek perdelik oyunlarda saçma şeyler yazmalısın –gücü burdan gelir bu çeşit oyunların. Konuyu öyle işle ki, kadın gerçekten kaçmak istesin kocasından; bıkmıştır, yeni yaşantılar özlemektedir. İkinci kocasını gerçekten boynuzlayacağını ileri sürmektedir... Boynuzlamayla ilgili konuşmalar başarılı. Gizlice dinleme bölümü gereksiz; kocası kadın mektubu yazdıktan, özür dilemek için komşularına gidip eşyasını almak üzere eve döndükten sonra gelsin. Konuşmalar başarılı ve duruma uygun.

A. S. Suvorin'e, 23 Ocak 1900

Yeni oyununun [4] birinci ve ikinci perdelerini beğendim, hatta *Tatyana Repina*'dan bile daha iyi gibi geldi bana. O oyun tiyatroya daha yakındı, bu hayata. Üçüncü perde hareket olmadığı için belirsizdi; bir düşünce açık–seçikliği bile yok. Oyunu daha belirli, daha açık-seçik yapmak

3 *Ivanov.*
4 *Soru.*

için bir dördüncü perde eklemek gerekebilir. Üçüncü perdede karı–koca arasındaki açıklamalar için Sumbatov'un *Zincirler*'i örnek alınmış; bana kalsa bütün bu süre boyunca kadını perde gerisinde bırakırdım, Varya'nın da, hayatta böyle durumlarda olduğu gibi, anasından çok babasına inanmasını yeğlerdim.

Söyleyecek pek bir sözüm yok. Okur-yazar soylu bir insanın rahip olmaya karar vermesi modası geçmiş bir şey: artık kimsenin ilgisini çekmez. Rahipliği seçen kişiler unutulup giden kimselerdi; kimi manastıra çekilip silik bir hayat sürerek semirir, her türlü düşünceden uzaklaşırdı; kimi de herşeyden vazgeçerek huzur içinde yaşardı. Ne kimse onlardan bir şey beklerdi, ne de onlar birşey verirdi. Seyirci sahnede kendini rahipliğe hazırlayan bir gence yakınlık duymaz, her şeyden el etek çekişinde Skoptsilere özgü bir şeyler görür [5]. Oyuncu da bu rolü başarıyle oynayamaz. Birleşmiş bir kiliseyi düşleyen genç, bilgili, anlaşılmaz bir Cezvit, ya da rahip olmaya karar vermiş bir soylu kişiden daha büyük birini koysan daha iyi edersin.

Varya iyi çizilmiş. İlk bakışta aşırı bir taşkınlık var dilde. Varya söz cambazlıklarına kaptırmamalı kendini. Ama bütün oyun kişilerin düşüyor bu alışkanlığa. Durmadan söz oyunları yapıyorlar. Bu da ilgiyi dağıtıyor biraz; çok göz alıcı; oyun kişilerinin dili güneşin bütün gücüyle durmadan üzerinde parladığı, bu yüzden de gözü yoran beyaz ipekli bir giysi gibi. "Bayağılık" ve "bayağı" sözleri çok yıpranmış sözler.

Nataşa çok iyi. Başka bir insan yapıyorsun onu üçüncü perdede.

"Ratişçev" ve "Muratov" aileleri tiyatro kişileri, yalın değiller. Ratişçev'i küçük bir Rus ailesine ver, değişiklik olsun diye.

Babanın hiç bir düşkünlüğü, görünüşünde hiç bir belirli özelliği yok. Ne içki içiyor, ne sigara, ne kumar oynuyor, ne hasta oluyor. Ona belli bir nitelik vermelisin ki, oyuncu da yorumunu ona göre geliştirsin.

Babası Varya'nın günahını bilmiş, bilmemiş –hiç bir şey değiştirmez bu, önemli değil ayrıca. Elbet, cinselliğin önemli bir yeri var bu dünyada, ama herşeyin temeli de cinsellik değil. Her konuda, herşeyde etkin bir önemi yok.

Dördüncü perdeyi gönderdiğin zaman söyleyecek bir şeyim olursa, sana yazarım. Oyunu nerdeyse bitirmiş olduğuna sevindim. Sonra hem oyun, hem de roman yazmalısın diyorum gene. Çünkü önce gerekli bunu yapman, sonra da hayatını değiştirmen tatlı bir şey olduğuna göre, senin için sağlıklı.

Maksim Gorki'ye, 15 Şubat 1900

Yalta'ya gelmekten vazgeçtiğine çok üzüldüm. Mayıs'ta Moskova Sanat Tiyatrosu buraya geliyor. Beş temsil verip provalar için kalacaklar.

5 Rusya'da aşırı bağnaz bir din topluluğu.

Sen de gel, provalarda sahne sanatını inceledikten sonra beş altı gün içinde bir oyun yaz. Yürekten bir sevinçle karşılarım böyle bir oyunu.

Maksim Gorki'ye, 8 Eylül 1900

Gazetelerde okuduğuma göre bir oyun yazıyormuşsun. Yaz, yaz, yaz! Gerekli yazman. Oyunun başarısızlığa uğrasa bile, umutsuzluğa düşürmesin bu seni. Başarısızlık unutulup gider, ama bir başarı, ne denli önemsiz olursa olsun, büyük bir katkı olabilir tiyatro sanatına.

Maksim Gorki'ye, 24 Eylül 1900

Ne yap yap, oyununu bitir, dostum. İstediğin gibi olmuyor sanıyorsun, ama duygularına güvenme, yanılabilirsin. İnsan çoğu zaman yazarken sevmez oyununu, sonra zamanla ısınır ona. Bırak başkaları yargılasın, karar versin.

Maksim Gorki'ye, 22 Ekim 1901

Küçük Burjuvalar oyununu okuyalı beş gün oluyor. Dördüncü perdesini daha ele geçiremediğim için şimdiye dek sana yazamadım. Gelir diye bekledim durdum, ama hâlâ elime geçmedi. Bu yüzden yalnız üç perdesini okuyabildim, bu kadarı da oyunun değerini anlamaya yeter sanıyorum. Oyun, umduğum gibi, çok iyi. Gorkice yazılmış, özgün ve çok ilginç; eksikelerinden söze başlamak gerekirse, bir adamın kızıl saçlı oluşu gibi düzeltilmez bir eksiği var oyununun, o da biçiminin eksikliği. Özgün, yeni kişilere kullanılmış bir çalgı eşliğinde yeni türküler söyletiyorsun. Dört perde var, kişiler olumlu sözler söylüyorlar, her uzun konuşmadan önce bir tehlike belirtisi var ve böylece sürüp gidiyor oyun. Ama önemli değil bütün bunlar, oyunun iyi yanları arasında kaynayıp gidiyor. Perçihin ne kadar canlı! Kızı çok tatlı, Tatyana ile Piotr da öyle, anaları ise yaman bir yaşlı kadın. Oyunun baş kişisi Nil çok iyi çizilmiş, son derecede ilginç! Doğrusu, daha birinci perdeden sarıyor oyun insanı. Yalnız, sakın Perçihin'i Artyom'dan başkasına oynatma, Nil'i de elbette Aleksiyef Stanislavski oynamalı. Bu ikisi de gerekeni yaparlar; Piotr'u da Meyerhold oynamalı. Ne var ki, Nil'in rolü, bu çok güzel rol, iki üç kat uzatılmalı, Nil'in oyunun baş kişisi olması için oyunu onunla bitirmelisin. Yalnız onu Piotr'la, ya da Tatyana ile karşılaştırma, bırak o kendi başına olsun, öbürleri kendi başlarına. Bu şaşırtıcı, yaman insanlar bağımsız olsunlar birbirlerinden. Nil, Piotr'la Tatyana'ya üstünlük taslarken, onlara kendisinin ne yaman bir insan olduğunu söylerken, bizim iyi yürekli işçilerimizin belirgin özelliği olan alçak gönüllülük öğesi yitiyor. Nil övünüyor, tartışıyor, ama biliyorsun, bunları yapmadan da nasıl bir insan olduğunu. Bırak deli-dolu olsun, dört perde boyunca şakalar yapsın, bol bol yemek yesin işinden sonra –bu kadarı yetecektir bütün seyircilerin gönlünü kazanmaya. Piotr, gene söylüyorum, iyi. Ne kadar iyi olduğundan sanıyorum, kuşkulanmıyorsundur bile. Tatyana da iyi işlenmiş bir oyun kişisi, yalnız (a) gerçekten bir öğretmen ol-

malı, çocuklara öğretmenlik etmeli, okuldan eve dönmeli, öğrencileriyle, onların ödevleriyle uğraşmalı, sonra da (b) ya birinci ya da ikinci perdede kendini zehirlemeye kalkıştığı açıklanmalı; bu ip ucu verildikten sonra zehirlenme sözü üçüncü perdede o kadar şaşırtıcı kaçmaz ve daha yerinde olur. Teterev çok konuşuyor: Böyle kişiler öbürlerinin arasında azar azar gösterilmeli. Çünkü bu gibi kimseler, nasıl olsa, her yerde, sanatta da, hayatta da, rasgele görünen kimselerdir. Elena'yı birinci perdede öbürleriyle yemeğe oturt, ona şakalar yaptırt. Böyle yapmazsan çok az görünüyor, iyice belirmiyor. Piotr'a açılması da çok birdenbire; sahnede çok abartılmış gibi görünebilir. Tutkulu bir kadın yap Elena'yı, seven bir kadın olmasa bile, sevmeye hazır bir kadın...

Maksim Gorki'ye, 29 Temmuz 1902

Oyununu[6] okudum. Açıkça yeni ve iyi bir oyun. İkinci perde çok iyi; en iyi, en güçlü perde. Bu perdeyi, hele sonunu okurken, nerdeyse kalkıp oynayacaktım sevincimden. Oyunun havası karanlık, bunaltıcı; böyle konulara alışmamış olan seyirciler çıkıp gideceklerdir tiyatrodan, sen de iyimserlik ününden ayrılmaya hazırla kendini. Karım Vassilisa'yı, ahlâksız, kötü yürekli kadını oynayacak; Vişnevski evde dolaşıp duruyor, kendisini Tatar olarak görüyor– iyice inanmış bunun tam onun rolü olduğuna. Luka'yı sakın Artyom'a vermeyesin. Kendini tekrar edip tüketecek yoksa. Ama polisi çok iyi oynayabilir; tam onun rolü. Çok başarılı olduğun oyuncu rolünü (eşsiz bir rol) usta bir oyuncuya, belki Stanislavski'ye, vermeli. Baronu Kaçalov oynayacak.

Oyuncunun dışındaki en ilginç kişilere dördüncü perdede yer vermemişsin, bunun kötü etkiler yaratmamasına dikkat etmelisin. Bu perde, hele en güçlü ve en ilginç kişiler çıkıp da yalnız önemsiz kişiler kalınca, sıkıcı ve gereksiz görünebilir. Oyuncunun ölümü korkunç; seyirciyi hiç hazırlamadan, hiç beklemediği bir anda ona bir tokat atıyorsun sanki. Baronun o yoksul kira evine nasıl düştüğü, kendisinin nasıl baron olduğu pek belirli değil.

V. Nemiroviç - Dançenko'ya, 2 Kasım 1903

Halk için tiyatro, halk için edebiyat konusuna gelince –hepsi saçma bütün bunların, halkın gözünü boyama bence. Gogol'u halka indireceğiğiniz yerde, halkı Gogol'un düzeyine yükseltmelisiniz.

Çeviren: **Cevat ÇAPAN**

william butler yeats • dil, kişi, yapı

Dram sanatında çekici bulduğum şey, inceden inceye çözümlendiklerinde bütün sanatlarda ortak olduğunu gördüğümüz özelliği en göze

6 *Ayak Takımı Arasında.*

batar biçimde taşımasıdır. Kaba komedi ile tragedyanın benzer yanı, ikisinin de yeğin birer yaşama anı olmalarıdır. Bir eylem, bütün öbür eylemlerden ayrı tutulur, en yalın biçimine (ya da, hiç değilse, dünyada tuttuğu yerin anlamını şaşırıp yitirmemize meydan verilmeyecek ölçüde, elden geldiğince yalın bir biçime) indirgenir. Dramdaki kişiler, eylemle ilişkisi olmayan her şeyden sıyrılır; bu eylem, ister dramın daha az önem taşıyan çeşitlerinde olduğu gibi, bir vücut deviniminden, felâkete ramak kalmışken kaçıp kurtulmak ya da buna benzer şeylerden, öteye uzanmasın, ister daha önemli dram biçimlerindeki gibi, kişilerin ruhunun giriştiği bir eylem olsun, kendiliği dışında her şeyden arınmış bir yaşama erkesi, bir yaşama burgacıdır. Dram yazarı, bestecinin seslerle, heykel yontucusunun biçimlerle dile getirdiği eylem halindeki yaşamayı, başka her şeyden arınmış bir zihinle dile getirmelidir.

Oyunlarımız edebiyat olmalı, ya da, edebiyat düşünülerek yazılmalıdır. Çağdaş tiyatro can çekişip çekişip bugünkü durumuna geldiyse, yazarların, konuları yerine seyircilerini düşünmüş olmalarındandır. Eski yazarlar, yazdıkları bir karakter oyunu, ana tutkulardan birini işleyen bir oyun olsun, *Phèdre* ile *Andromaque* gibi bir tutkular oyunu olsun, kahramanlarını, denetlemeğe çabalamadıkları bir yaşayış içinde, gözlerinin önünde gidip gelir halleriyle görürlerdi. Kişiler, biribirlerine, iç niteliklerinin gerektirdiği üzere davranıyor, biribirlerini öyle etkiliyorlardı. Oyun ise, yazarın salt dramatik birtakım durumlar arayıp bulmasından ötürü değil, irade iradeyle, tutku tutkuyla çatıştığı için dramatik oluyordu. Ama sonraları imgeleme gücü hızını yitirir, yazarlar içlerinde daha az canlılık duyar oldular; yazar dışarıdan yardım beklemeğe, daha önce de görülmüş durumlar düzenlemeğe, işe yararlığı birçok kez sınanmış birtakım tiyatro dolapları ardında koşmağa başladı. Kişilerin kendilerine özgü ıraları olmayacaktır artık; ama yazar, oyununu dolduran olaylara güvenebileceğini bilmektedir; oyununda, perde daha kalkmadan önce binlerce kez başarı kazanmış şeylerden başka bir özellik olmadığı zaman kendini bir iş başarmış saymaktadır. Fransa'da yayımlanmış *Dramın Otuzaltı Durumu* adlı bir sahne kılavuzunu bile okumuştur belki de... Giysiler göz kamaştırıcı, kadın oyuncular güzel, Kaf dağındaki sarayı ressam özel olarak çizip boyamış olacaktır. Beyinsiz kişilersek, ya da başkalarının beyinsizliğine katılabiliyorsak, bu yazarın oyunundan çıkarken içimizde bir heyecan duyacağız ama kendimize değgin yeni bir şey öğrenmiş olmayacak, hayata yeni gözlerle bakmayacak, yeni kulaklarla kulak vermeyeceğiz. Çağımızda, tiyatroda bir devrim gerçekleştirmek için girişilmiş hareketin tümü, bu çeşit oyundan kurtulmanın uğraşıdır. Bu oyunların yerini tutmasını dilediğimiz içten oyun, mantığa uygun oyun, ilk seyredişimizde bize dramatik öğelerden, heyecanlandırıcı öğelerden yoksun gibi görünecektir her zaman. Bu oyunun, ne zamandır unutulmuş bir yoldan gönüle işlemesi, anlığın kapılarını

insanı yücelten, yoran bir hazza açabilmesi gerekir. İngiltere'de, Ibsen'in oyunlarından birinin ilk temsiline gitmiştim. Oyun, *Bebek Evi*'ydi; perde kapandığında yaşlı bir tiyatro eleştirmeninin şöyle dediğini işittim: "Bir kaza ile sona eren bir dizi karşılıklı konuşmadan başka bir şey değil bu!" Bu noktaya dek, biz Dublin'liler, İngiliz sahnesine içtenliği yeniden getirmeğe çalışan Mr. Max Beerbohm, Mr. Walkley ile Mr. Archer gibi düşünüyor, duyuyoruz gerçi; ama düşüncelerimizin her nokta üzerinde tıpatıp aynı olduğuna da pek emin değilim. En aşırı içtenliğin, en kesiksiz mantığın yanısıra canlı güçlü, güzel bir dil yoksa, bu içtenlikle mantığın bana verecekleri haz eksiksiz olmayacaktır. Ibsen'in çağımız yazarlarının hepsini aşan ölçüde içtenliği, mantığı var; hepimiz içtenliği, mantığı kendisinden öğrenmeğe can atıyoruz. Ama güzel, canlı bir dili olmadığı için her çağın en büyük yazarlarından epey beride kalmıyor mu? "Hele hele, bana biraz vakit bırakın da bakın neler olacak. Ah, keşke Peter şimdi yanımda olsaydı..." Hayatın içinden gelmiş bir söz gibi... Sırası gelip söylendiği zaman, tam yerinde söylenmiş olduğunu düşünüyorsunuz; tıpatıp buna benzer başka cümlelerle bir araya geldiği zaman da insan, nasıl olduğunu kestiremeden, heyecanlanıyor, acıyor, yılgı duyuyor. Gene de, bu sözler kendiliklerinden ışıldayabilse, türkü söyleyebilse, duyacağımız heyecan başka türlü olurdu. Mr. Max Beerbohm, bir ara, bir oyunun üslûbu diye bir şey olamayacağını yazmıştı, çünkü oyundaki kişiler, gündelik yaşayışlarında konuştukları gibi konuşmalıydılar... Besbelli, canlı konuşmanın artık yer tutmadığı belirli bir çağdaş hayat örneğinden meydana getirilecek bir oyunu düşünüyordu.

Blake'e göre, sanat yapıtını Tanrı ya da insan, inceden inceye boğumlamalıdır; dili soyutlaşmış ya da ölmüş insanları yazdığı zaman da, insan, arada bir iş birliği yaptığı o ortağından, Tanrı'dan, pek az yardım görür. Falstaff, insana, bir gerçeklik duyumu verir; akla gelen şeylerin hemen hepsinin duyularla da duyulabildiği bir çağın zengin söz varlığı hatırlanacak olursa, Falstaff'ın söylediği sözlerin gerçek hayattaki bir insanın sözlerine göre pek az "büyütülmüş" olacağını kestirmek de kolay... O zamanlar dil hâlâ diriydi, bugün Gael dilinin diri olduğu gibi, İrlanda'nın İngilizce konuşulan ama öğretmenle gazetelerin dili soysuzlaştırmamış olduğu bölgelerinde görüldüğü gibi... Biliyorum, daha işimizin başındayız, en başında; zanaatimizi büyük zahmetlere katlanarak öğreniyoruz; çoğu zaman küçük, kısa oyunlarla sınıyoruz kendimizi; bilisizliğimiz içinde öyle aşırı atakça serüvenlere atılamıyoruz. Ama ne zaman Mr. Synge'in kişilerinin konuştuğu canlı, imge dolu, durmadan değişen dili işitsem, büyük "iş ortağımızın" işimize elini kattığını duyarım. Shakespeare'in yaşadığı gibi, Calderon'un yaşadığı gibi, Yunanlıların yaşadığı gibi, yaşayacak tek gerçekçi oyun çeşitinin de, gündelik yaşayıştan, dilin Cennetten daha dün çıkmış ölçüde canlı, taze olduğu gündelik yaşayıştan doğacağı düşünülemez mi? Hem

her şey bir yana, en büyük oyun, bize bir dış gerçeklik duyuran oyun değil de hayatın kendisiyle, zihinlerimizdeki gerçeklikle dolup taşan oyun olmaz mı?

Kendini durmadan gizleyen şeyleri açığa çıkarmak için anlatımın her türlü inceliğini gerekseyen bir sanat yapıtını can çekişen, en azından ağır hasta bir dille meydana getirmek, olacak şey mi? Bugün, ozanlarla yoksulların dili dışında dil diye ne varsa ortalıkta, çoktan yataklara düşmüş durumdadır. Gerçi, alaylı konuşmalarımız var; istihza, okumuş kişilerin, sözlerin tadına rahatlıkla varıldığını gösteren tek konuşma biçimidir; ne var ki, istihza gerçek bir dil değildir. Kişinin dışındadır; yaşamanın orta yerinde değil, kıyısındadır; kişiliği ortaya vurmaktan çok, örter, gizler; gene de, bu haliyle, bütün komedyalarımız bundan meydana getirilmiştir.

Kıpır kıpır, inceden inceye yuğrulmuş, biçimlenmiş insan teninin, insan güzelliği bakımından taşıdığı önem ne ise, dipdiri, musiki dolu sözlerin de, tutkular bakımından taşıdığı değer odur. Adamın biri, her ulus işe şiirle başlar, işin sonunu cebirle getirir, demişti; tutkular cebirsel terimler içinde dile getirilmeğe hiç bir zaman razı olmamıştır.

Oyun yazarlarımızdan, gündelik eylemlerimizi aşmadığı kadar gündelik konuşmamızı da aşmayan kişiler istemekle yanlış bir iş yapmadık mı? Doğru bir iş idiyse bu yaptığımız, o halde Eski Çağ'ın tümü yanılmıştı. Birkaç kuşak öncesinin bilgin kişileri, birtakım "oyun kişileri" nin sanatın ağırbaşlılığına lâyık olmadıkları yolunda fetva vermeğe pek meraklıydılar. Onlar, belki de, krallarla kraliçelere biraz aşırı bir düşkünlük gösteriyorlardı ama ola ki biz de, en güzel, en ince sanat için ortalama insanın uygun bir konu olduğunu düşünmekle alıklık ediyoruz. Sanat, ayrıklıktan hazzeder, çünkü kendini kendi yasalarına uyarak dile getiren, çevresinde dünyayı kendi örneğine uyarak (bir davul derisine serpilmiş kumların davuldan çıkarılan seslere göre çeşitli örnekler meydana getirmesi gibi) düzenleyen ruhtan hazzeder. Ama ortalama insan, özgürlüğüne erişmemiş olduğu için ortalama insandır. Alışkanlık, görenek, kamu oyundan duyulan korku, bu dünyada ya da öbür dünyada cezaya çarptırılma kaygısı, "insan hayatından başka bir şey" olan, ama iç ateşi olmanın berisinde kalan bir yığın şey, insanın ruhuna söz geçirir, bedenini oraya buraya götürür getirir, sürükler. "Hayaletler"in ilk temsilinde, o sırada akıl erdiremediğim bir yanılsamaya kapıldım, kurtulamadım. Oyunun bütün kişileri normalden küçük görünüyorlardı; sahne, küçük Royalty Tiyatrosunun sahnesiydi ama gözüme hiç bir zaman böylesine geniş, büyük görünmemişti. O engin boşluğun orta yerinde ufacık, sesi ağlamaklı birtakım kuklalar gezip duruyordu. Bunlar niye daha yüksek seslerle konuşmuyor, daha özgür hareket etmiyorlardı? Ruhlarına çökmüş, onları aralıksız ezen,

neydi? Muhakkak ki hepsi bir hapse kapatılmıştı ama hapis yoktu ortalıkta. Hindistan'da öyle eslek köyler varmış ki dam bekçisine düşen tek iş, değneğiyle yere bir çember çizerek, yakalanmış hırsıza "şu kadar saat o çemberin içinde durması"nı söylemekmiş. Ama sahnedeki kişiler hangi yasayı çiğnemişlerdi de ömürleri boyunca o daracık çember içinde dönüp durmak cezasına çarptırılmışlardı? Bu çeşitten, korkunç, taşlamacı, insan dışı bir sanat, kimseciklerin kendi güçleriyle başbaşa kalmadığı büyük şehirlerin ilâcı olamaz mı? Maeterlinck de pek başka değildir, çünkü onun da insanları "İsa'nın mezarı dolaylarında, neredeyse çıkmayan, insanda iç dirliği bırakmayan zayıf seslerle, Kudüs'ün yolunu sorup dururlar." O melek gibi kişilerde ruh gücü bırakmayan, insan kalabalıkları mıdır? Bundan sonraki sanatımız daha çok köylerin, kırların, uçsuz bucaksız açık yerlerin, sevincini özünde bulan ruhun sanatı olmaz mı dersiniz? Gelecek kuşakların –adlarına ne dersek diyelim– krallarla ecelere, buyurucu tinlere yeniden taşkın bir inançla bağlanmağa başlayacağı düşünülemez mi?

Amerika'ya giderken yanıma Molière'i almıştım; onu okurken, yurdumda, İrlanda'daymışım, halkın (dara gelmediği, zamandan yana sıkışmadığı için) öylesine zengin konuşmasını dinliyormuşum, ya da, ruha pek çok, geri kalan şeylere de pek az inandığı için ayaklarının bastığı toprağın bile katı, sağlam olduğuna ömrü boyunca bir türlü kanaat getirememiş insanların yarattığı o eski halk masallarına kulak veriyormuşum gibi geliyordu.

Nesnelerin yeni yeni meydana çıkarılmış kalımlılığı, sağlamlığı karşısında duyulmuş esrikliğin bıkkınlığa dönüştüğünü görmüş olan bizler için, şen, hayalden yana güçlü, taşkın, kabına sığmaz, değişik, güzel, çın çın çınlayacak, çekinmeydi sakınmaydı bilmeyecek bir tiyatro sanatına yeniden erişmek için –beceriksiz ellerle de olsa– büyük bir yüreklilikle uğraşmaktan başka bir şey kaldı mı? Kendi dışında her şeyi gitgide aşağsayan, toplumun geçici modalarının yarattığı her şeyden sıyrıldıkça sanki daha bir bütünlüğe, yetkinliğe erişen, belki de, dünyanın kendi ölüp gittiği zaman bu yetkinliğe tamamıyle eren –tragedyadaki sevinç, tragedyanın yetkinliği bundan ileri gelir işte– bir hayata ulaşmak istedikleri zaman, sanatlar, en yüce noktalarına varır. İnanlı kişiler olan bizler, gerçekliği ancak ruhta buluyoruz, ruhta bulduğumuza göre de, ruhun imgesi olan kişiliğin doğurduğu her türlü erke (ister el-kol kımıldanışı, ister eylem ya da konuşma biçiminde olsun) karşısında sevinç duymaktan başka bir şey yapamayız; gururuna kapılmış olduğu sıralarda Coriolanus'a Roma yasaları önemsiz görünmüştü, onun gibi, bize de ruh erkesiyle karşılaştırıldıklarında doğanın yasaları bile daha önemsiz görünür o zaman, ama ne çıkar? Sa-

natlarda uzun süredir görülmekte olan gerileme, gözle görülemeyen bir gerçekliğe duyulan inancın gerileyişinin gölgesinden başka bir şey mi ki?

Kuşkuya düşse güneşle ay,
Sönüp batarlardı hemen.

Edebiyatçılar, bir roman ya da oyunun kişilerinin tipleşmiş, tip gösteren kişiler olması gerektiğini söylemişlerdir, ara sıra. Demek istedikleri şu: Kişi, bütün insanlarda varolan bir şeyin (yazar, bu şeyi kendi anlığında bulmuş değil midir zaten?) tipini gösterebilmelidir. Başkalarına benzemeyen ırasıyle bir yazarın (daha önce varolmamış bir takım koşulların ürünü olan, diyelim, Edgar Allan Poe gibi bir yazarın) bizi hem tuhaf, başkasına benzemez oldukları için, hem de kendi gizli düşüncelerimizin, duygularımızın bir imgesi oldukları için şaşırtan kişileri, ozanca heyecanları nasıl yaratabildiği, insan mizacının en anlaşılmaz, açıklanamaz yanlarından biridir. Evrensel yapıdaki her şeyi yansıtan mikrokosmos'un, yani insanın kendisiyle yüz yüze gelmiş olmuyor muyuz? Roman yazarıyle oyun yazarının kişiliklerinin daha önce varolması nasıl gerekmemişse, yarattıkları kişilerin de daha önce görülmüş olması gerekmiyor. Verdiğimiz Poe örneğinde belki de doğru olduğu üzere, ister kişiler, ister kişilik, dirimlerinin yarısını ayaklarımızın bastığı sağlam topraktan değil de belirsiz bir "ecza"dan almış olabilirler. Bu sözlerimiz, tarihsel oyun için bile doğrudur. Çünkü Almanya'da tarihsel tiyatronun kurucusu olan Goethe şöyle söylemişti: "Adlarını, kendi zihinlerimizin yarattığı kişilere vermekle, tarihte adı geçen insanları onurlandırıyoruz." Oyun yazarının yapması gereken tek şey, sahnedeki gidiş gelişin sürüp gittiği iki saat boyunca, oyunundaki olayların gerçekten olup bittiğine bizi inandırmasıdır. Bu yanılsamayı yaratmak üzere yazarın, yurdunda nasıl yaşanıldığını, yurdunun tarihini, yeterince bilmesi gerekir ama, ne kadar bilirse bilsin bunları, seyircisi artık önemi, etkisi geçmiş bilgilerinin, inançlarının birazından olsun vazgeçmeğe yanaşmadıkça, bu yazar başarısızlığa uğrayacaktır. Bu yazarın zihni güçlüyse, az bir bilgiyle yetinmemesi, düpedüz tarihçi olacak yerde, olayları, kişileri, neredeyse bile bile, isteye isteye, değiştirmesi çok daha olasıdır. Shakespeare'e karşı kendi çağında yöneltilen yanılmalar arasında, din devrimcisi Wycliffe'in yolundan giden din adamlarından birini, övülecek, yaşlı bir vaizi, tutup Sir John Falstaff haline getirmiş olması vardı. Günün birinde, oturmuş Holinshed'in İngiltere Tarihi'ni okurken, İkinci Richard'ın -aldığı Fransız kültürü, "dostlarına gösterdiği pek aşırı dostluğu", düşüncesinin güzelliği, Bolingbroke'u tiksindiren "kurmağa vakit bulamadan daldan düşüşü" ile İkinci Richard'ın- kendi zihnindeki, alışagelmiş olduğu, ele avuca sığmaz, haşarı liriklik haline pek uygun bir imge olacağına kendini inandırmış olacak... Tarihteki Richard bir daha dönmemesiye ölüp gitmiştir; oyundaki Richard ise, görünüşe

bakılırsa, hiç bir canlı kişinin erişememiş olduğu bir yeğinlikle yaşamasını sürdürüyor... Bununla birlikte, Shakespeare'in yarattığı, yaptığı İkinci Richard, Renaissance'tan önce, İtalyan etkisinden önce, Shakespeare'in zihnine her yandan gelip doluşan sayısız akımların, hiç bir zaman bilemeyeceğimiz sayısız görgülerin Shakespeare'e bu kişiyi yaratma kararını verdirmesinden bir saat olsun önce, taş çatlasa, doğamazdı. İkinci Richard, bu dünyadan gelip geçtiği için değil, zihinlerimizde yatan bir şeyi, –Shakespeare onu tasarımlayıp yaratmasaymış hiç öğrenemeyeceğimiz bir şeyi– bize öğrettiği için tipleşmiştir.

(*Plays and Controversies*, 1923)

Genelleşmiş Heyecan

Son zamanlarda tiyatro oyunları üzerine epey kafa yordum; çağdaş tiyatroda başarı kazanmak isteyenler için gerekli görünen açık seçik, mantıklı yapıdan niye hoşlanmadığıma akıl erdirmeğe çalışıyorum. Geçen gün aklıma geldi, bütün dünyanın Fransızlardan öğrendiği bu yapıda iyi edebiyatın her öğesi var da genelleşmiş heyecan yok. Yunan Tiyatrosunda genelleşmiş heyecanı sağlayan korodur; bu koro, bilinegelmiş acıları, yıllarca kuşatılan Troya'yı, çok çekmiş Odysseus'u, bütün tanrılarla kahramanları sayıp ortaya koyarak, iyi düzenlenmiş bir masalı (koro olmasa kimliğini handiyse yitirecek bir masalı) destekler bir bakıma. Fransız tiyatro oyunu iyi düzenlenmiş masallara bayılır ama koroyu oyuna sokmamakla, her zaman uzakta kaynaşan dirimin çocukları olan şiirle imgelemin, düpedüz istem karşısında –ister istemez– daha önemsiz hale düşeceği bir sanat yaratmıştır. Budur, dedim kendi kendime, Fransız tiyatro şiirinin böyle sık sık biraz tumturaklı söz söyleme sanatına kaçmasının sebebi... Söz söyleme sanatı, imgelemin işini istemin yapmağa kalkmasıdır çünkü. Shakespeare oyunu, duvara düşen gölge nasıl ocağın ışığında duran bedenin bir kopyasıysa, oyunun ana konusunun kopyası olan ikincil konu ile –alt konu ile– genelleşmiş heyecana varmaktadır. "Kral Lear"i düşündüğümüz zaman, tek bir kişi ile acılarından çok, kötü bir zamanın tüm öyküsünü düşünürüz. Gloster, Lear'in gölgesidir; onun da çocukları nankördür; insan giderek başka gölgeler tasarımlıyor, gölge arkasında bir gölge, bir gölge daha... Ta ki bütün dünyayı gözünün önüne getirmiş ola... "Hamlet"te örgü öyle güzel örülmüştür ki insan neredeyse farkına bile varmayacaktır: Hamlet'in babasının öldürülmesi ile Hamlet'in duyduğu acılar, Fortinbras'ın, Ophelia ile Laertes'in hayatlarında yankılanmaktadır; onların da babaları öldürülmüştür çünkü... Bütün oyunlarda böyledir bu, ya da hemen hemen hepsinde; hemen hemen her zaman ikincil öykü, ana öykünün daha sıradan kişilerde yansıyışıdır; böylelikle kalabalığın, genel'in duyguları gözümüzün önünde daha bir canlılık kazanır. Öte yanda, Ibsen ile Maeterlinck yeni bir biçim yaratmışlardır; genelli-

ğe "Tavan Arasındaki Yaban Ördeği" ile ya da "Suyun Dibindeki Taç"la erişirler; sınırları belirsiz bu simgeler insanın usunu düşünceden düşünceye, heyecandan heyecana götürür. Doğrusu şu ki büyük ustaların hepsi, masalın küçük, sınırlı hayatı olmaksızın, masalın yanısıra, arkasında hayal meyal seçilen dünyanın zengin, başını alıp uzaklara giden, çok-imgeli hayatı olmaksızın, büyük sanat yapılamayacağını anlamışlardır. Bu masal ne kadar yalın olursa o kadar iyidir. Keskin bir öğle vakti ışığı altında duruyormuş gibi yaşayan yalın, gizsiz nesnelerin güneşin ırasını taşıdığını; sınırları belirsiz, puslu, çok imgeli şeylerinse içlerinde ayın gücünün bulunduğunu anlamış olanlar var bu dünyada. Bütün canlıların babasının güneş, anasının ay olduğunu, Mısırlılar, zümrütlere işlemiş değil midirler? Dehası olan kişilerin de daha çok analarına çektikleri söylenmez mi?

(*Ideas of Good and Evil*, 1913)'den

çeviren: **Bilge KARASU**

firmin gémier ●
yeni bir dram sanatı için

Gerçi çok hayal kırıklıklarına uğradım ama, bu yolda saçlarını ağartmış biri olarak, hâlâ yeni bir dram sanatı düşünü kurar dururum.

Yarının bu sanatı, artık bize, bitmez tükenmez karı koca ve jigolo öyküleri anlatıp durmayacak, çağıyle eş çizgide yaşayacak ve ona yol göstermek için çağının önüne geçecektir. Günlük sorunları işleyecektir bu sanat. Yeni yaşamdaki usla önyargılar arasındaki uyuşmazlığı, hukuktaki, eğitimdeki, geleneklerdeki, çeşitli sınıflar arası ilişkilerdeki, halklar arası ilişkilerdeki çatışmayı ele alıp işleyecektir o; kafaları aydınlatmaya ve onları daha iyi bir duruma getirmeye çalışacaktır.

Geçmişte, içinde bulunduğumuz zamanın taslak ve açıklamasını bulmak için, tarih yaprakları arasında dolaşacaktır.

Pis ve ahlâk bozucu sevi dolapları yerine, halkların coşkularını kutlayıp ululaştıracaktır.

Ak ağınlı ve içleri iyilik dolu papazların, dinsel törenlerde, yeryüzündeki tüm kişioğullarını uzlaştırıp barıştıracak bir İncil'i okuyacakları yeni bir tapınak olacaktır.

Ve bu güzel görevi yerine getirmek için tüm sanatları içinde toplayacaktır. Bugün olduğu gibi, tek başlarına kalacaklarına, kendi bölmelerine çekilip duracaklarına, şiir, müzik, dans ve plastik sanatlar, bu yeni dram sanatı içinde hep bir araya gelip kaynaşacak, birbirlerini güçlendireceklerdir.

Yarının ülküsünü dile getirmek için, tiyatro, eski Yunan geleneğini yeniden canlandıracak, bütün anlatım kaynaklarını bir demet halinde birleştirecektir. Sophocle günlerinde gösterdiği o dekoratif görkeme yeniden kavuşacaktır. Eylemi mimiğin gerçeğiyle, duyguları tümcelerin ahengiyle, gerçek ötesine varmayı, düşleri ve esrimeyi müziğin o güçlü kanat çırpışlarıyle dile getirecektir.

Bütün sanatları olduğu gibi toplumun bütün katlarını da içinde toplayacaktır o. Güzel döşeli cici bulvar tiyatrolarında bir züppeler topluluğunu büyüleme amacını gütmekten kurtulup, yeni dram sanatı, Aristophanes, Shakespeare ve Molière'in kendisine eskiden sağlamış oldukları geniş toplum tabakalarına yeniden kavuşacaktır.

Eskiden nasıl Atina'da Pire tayfaları ile filozofları, Londra'da Thames gemicileriyle Elizabeth sarayının soylularını, Paris'te uşaklarla Louvre markizlerini bir araya getiriyorduysa, yine öyle her tabakadan kişileri bir araya getirip kaynaştıracaktır.

Bu geniş seyirci topluluğunu içine alabilmek için kuşkusuz yeni tip salonlar yaptıracaktır o. Yeni mi dedik? Yok canım, pek de yeni sayılmaz. Her yenilik aslında eski bir şeye yeniden başlamaktan başka bir şey değildir. Anfiteatrdaki oturulacak yerlerin hiç bir bölme olmadan kat kat sıralandıkları, hiç bir şeyin seyircileri birbirinden ayırmadığı, üzüntü ve kahkahaların olgun başakları dalgalandıran meltem gibi seyirciler arasında gitgide büyüyerek yayıldığı eski tiyatro planlarından esinlenecektir o.

Yarının dram sanatı, bütün özel mezhepleri içinde toplayan layik bir din olması gerektiğini en sonunda anlayacaktır. Bu görevi daha iyi yerine getirmek için de, kapalı salonlardan çıkacak, bütün duvarların dışına taşacaktır.

Demokratik ülkelerde, ortak ülkünün en yüce dile getirilme yolu olması gereken halk şenlikleri düzenleyecektir o. Yaşamak için her toplumun gereksinme duyduğu tinsel ayine herkesin katılmasını sağlamak amacıyle, gösterişli büyük halk bayramlarında bütün yurttaşları oyuncu yapacaktır. Bütün kent halkının türkülerle, oyunlarla, geçit alayları ve anma günleriyle ilgili tiyatro temsilleriyle katılacağı büyük törenlerle, olayları ve ulusun tüm diri güçlerini, gençliği, aileyi, zekâyı, çalışmayı, yürekliliği, barış sevgisini kutlayıp yüceltecektir o.

Ama, evet ama... Coşup ölçüyü kaçırıyorum yine değil mi? Öteden beri hep uyanık düş gören biriyim ben, dememiş miydim ben size...

Yarının dram sanatı belki de bugünkünün tıpatıp benzeri olacaktır. Ama o zamanda, başkaları benim bugünkü düşlerimi kurup gidecektir belki de.

(*Revue Mondiale*, 1923)'den

çeviren: **Tahsin SARAÇ**

gordon graig / yeni bir tiyatronun koşulları

Tiyatroyu seviyorum. Onu kötülemek için söylenenlere karşın seviyorum. Onu küçümsemek için ileri sürülen tüm kanıtlara karşın tiyatroyu seviyorum.

Sizler nasıl düşünüyorsunuz, tiyatro küçümsenecek şey mi? Yaşayın... Hiç de değil... Ben de öyle düşünüyorum. Ama kimi kişiler başka kanıdalar. Tiyatroyu küçümseyenler, görüşü olan önemli kişiler. Onun için daha ileri gitmeden bunların kimler ve söylediklerinin neler olduğunu görelim.

Kapı açılıyor, içeri bir çok tanınmış kişiler giriyor. Onları hemen tanıyoruz: Saint Augustin, Saint Chrisostome, Saint Cyrlle, Goncourt, Flaubert, Goethe, Lamb, Nietzche, Platon, Ruskin, Schürer, Çehov, Tertullien, daha bir çokları. Ne heyecan verici bir çoğunluk!

Bunlar ne diyorlar? Bir yığın söz. Çok da güzel söylenmiş sözler. Bunları yeniden burada yazmak yersiz olur. Çünkü yerinerek söylüyorum çok yerde düşüncelerimiz birleşiyor. Onların tüm söyledikleri bir sözcükle özetlenebilir: "Aşağılık". Onlarca, tiyatro aşağılık bir şeydir.

Tiyatrodan olanlar böyle bir yargı karşısında köpüreceklerdir. Bana gelince, kızgınlığımı yirmi dört yaşımda yenebildim: Tiyatroyu ve sorunlarını boş zamanımda, sessizlik içinde daha iyi anlamak, düşünmek amacı ile bir süre ondan uzaklaştım. Yağlı boya bir tabloyu iyi görebilmek için biraz uzağa gidilmez mi? İşte ben de öyle yaptım. Cehennemlere indim; bir kaç yıl orada kaldıktan sonra yeniden yukarı çıkınca kendimi çok değişmiş buldum. Artık çektiklerimi unutmamaya, öğrendiklerimin boşa gitmemesine kararlı idim... Çünkü herşeyi anlamıştım.

Çilemi doldurmuştum... Yeniden tiyatroya dönmeye karar verdim. Gerçekten, tiyatronun gerçeğini öğrenmiştim. Hoş olmayan bir gerçek. Bu arada tiyatroya saygım, bağlılığım eksilmek şöyle dursun, tiyatroya yeniden düzen verecek biri olmuştum.

Çok kez tiyatro ile alay etmiştim. Ya sonra? Bir şeyle alay edildi mi artık o bitmiştir diyen kişilerden değilim. Tiyatro ile alay ettimse de size onu sevdiğimi söylüyorum; onunla alay edişim atını seven bir adamın, anlayışlı ihtiyar atına, dizginlerini çekip "Çabuk ol, yoksa eşek bizi geçiverecek" demesine benzer.

Evet herşeye karşın tiyatroyu seviyorum.

Bunu demekle, dört bir yanından araştırıp tiyatronun zayıf noktalarını ortaya koymak niyetimden dönmüş değilim. Onun güçlü, verimli özüne çoktandır inanıyorum. Zayıf noktalar bir kez bulundu mu iş kolaylaşır. Artık

onu yıkmak, güçlendirmek ya da ilerletmek elinizdedir. Tiyatromuzun gerçek koşulları ile yüz yüze gelmekten kaçmayalım. Bu bir şey kazandırmaz.

Her olay gibi tiyatronun da bir kaç ana, bir çok da ikincil bölümleri vardır. Bu ikincil kollardan söz açarken ikisi için "Ten ve Tin" ya da "Evirgen ve Ülkü" demeğe alıştık. Tiyatronun sanatı ile yapısı bu iki niteliğin iyi anlaşılmasına, akıllıca kullanılmasına bağlıdır. Gerçek, yaşamımızda olduğu gibi, tiyatro sanatında ve yapısında birlikte yürümeli.

Öyle ama çağdaş tiyatronun yapısına yakından bakınca onda yabansı karşıtlıklar görüyoruz: örgensel olanla olmayan umutsuz bir karışıklık içinde.

Bu karışık yığına şöyle bir bakalım. Önce tiyatronun gerçek dışı yanlarını görelim:

1– Ozanda yapmacık bir deyiş. –Koşuk ya da düzyazı–
2– Oyuncuda doğal, candan bir konuşma.
3– Çok kez doğayı yansılayan, bezden, boyadan dekorlar.
4– Etten kemikten oyuncular.
5– Kimi doğal kimi yapmacık davranışlar.
6– Doğanın ışığını yansılamaya yeltenen ama beceremeyen bir ışık.
7– Değiştirilmiş, boyalı yüzler.
8– Boyaların altından anlamlı olmaya uğraşan yüzler.

Demek ki 1, 2, 4, 8'de sözler, oyuncu, sesleri ve yüzlerinin anlatıları örgenseldir. 3 ile 7 dekorlar ve makyaj örgensel değildir. 5 ile 6 ışık ve davranışlar yarı yarıya yapma ve doğaldırlar.

Çağdaş tiyatro böyle öğelerle bir sanat yapıtı yaratabileceğini ummak aptallığını gösteriyor. Bu yığının kimi parçalarıyle yeni bir düzen kuralım; onları değiştirmekle, bakalım birbirlerine daha çok kaynaşacaklar mı?

Düzelttiğimiz ya da değiştirdiğimiz parçaları seçebilmek için yanlarına birer yıldız koyalım.

1. Ozanın yapıtı olduğu gibi kalacak. –Ölçülü ya da düz bir deyiş biçimi–
* 2. Oyuncu yapmacık konuşacak.
* 3. Dekor bir buluş olacak; zamanın, gerçeğin dışında olacak, bilinen bir yeri göstermeyecek.
* 4. Oyuncular, kuklalar gibi tanınmamacasına kılık değiştirecekler.
* 5. Önceden kararlaşmış bir "saymaca"lığa göre davranış ve hareketler stilize edilecek.
* 6. Sahne ve oyuncular salt olarak gerçek dışı bir ışıkla aydınlanacak.
* 7. Maskeler kullanılacak.

* 8. Anlatı, oyuncunun teknik ustalığına dayanan, maskelerden, stilize hareketlerden doğacak.

Böylece sekiz parçadan yalnız bazılarını düzeltmekle aralarındaki çatışmaları önlemiş olduk.

Şimdi ayrı anlayışa göre bir düzen daha kuralım:

* 1. Ozanın yapıtı içten bir dil, doğal bir deyiş taşıyacak.
2. Oyuncu düz konuşacak.
* 3. Dekor doğanın sadık bir kopyası olacak. Gerçek ağaç, toprak ve kiremit kullanılacak.
* 4. Oyuncular değişik kılıklara girmeyecek; oynayacakları rollere uygun düşen oyuncular seçilecek.
* 5. Davranışlar, hareketler doğal olacak.
* 6. Işık, gündüz ya da gece ışığı olacak.
* 7. Yüzler boyasız kalacak.
8. Anlatılar, davranışlar da söyleyiş kadar doğal olacak.

Bu düzenlerin ikisi de kendilerine göre mantıklıdır. Su ile dolu cam vazodaki gerçek bir kasımpatı, ya da kartondan yapılmış vazodaki yapma bir kasımpatı kadar mantıklıdırlar. Salt olarak, zora gelmedikçe "gerçek olanla gerçek olmayan"ı birbirine katmak çok kez sanatta olsun hayatta olsun, yanlıştır; anlayış eksikliğidir, nesnelerin özünü bilmemektir, tam bir beğenisizliktir.

Şimdi, bu mantıklı düzenlerin her ikisinden hangisi daha iyidir sorusu ortaya çıkıyor. Karar verirken geleneklerin etkisi altında kalınmazsa "hangisi daha iyi" sözü bir kanı ve görüş işidir.

Gelenek şaşmaz, yanılmaz değilse de ondan yararlanacağımız durumlar olabilir... O vakit gelenekten ayrılmak sakıngansızlık olur.

Örneğin gemilerimizi yaparken gelenekten ayrılacağız diye omurgayı savsaklayamayız. Tersine onu daha sağlam çelikle yaparız.

Sonunda, çağlar boyunca sanat işçileri (sanatçılar ile kuramcılar), bir yapıtın, sanat yapıtı adını alabilmesi için örgensel olmayan gereçlerle yapılabileceğine karar verdiler.

Öne sürdüğüm birinci düzenin, istenen sanata ikincisinden daha yakın olduğuna inanıyorum. Çünkü hiç bir sanat biçimi tam olamaz; ancak istenene yaklaşmış olabilir.

Birinci düzende yabansıladığımız öğelerin bulunduğunu biliyorum. Ama inanın bunlar hiç de yeni değildirler. Yabansı görünmeleri bir yana itilmiş, unutulmuş olmalarındandır.

Şiirde, müzikte, mimarlıkta olsun sanatçı çok kez hoşuna gitmiş olan, çoktan unutulmuş eski bir ritmi ya da biçimi kullanınca halk birden bire yadırgar. Onu sanatçının bir buluşu sanır: yüzyıllarca unutulmuş eski bir geleneğe dayandığını bilmez.

Değerleri anlaşılıncaya dek bu yeni biçimlere ısınmağa, onları yetişen gençlere sevdirmeğe çalışmanın iyi bir iş olacağına inanıyorum. Bu düşünceleri nerede uygularsak orada tiyatro sanatının değerini toptan yükseltmiş oluruz. Buna inanıyorum. Hiç bir zaman bizi bu düşünceleri uygulamaktan alıkoyacak dokuncalı bir duyarlığa kapılmayalım, halkın kavrama ve anlama yeteneğine inancımız her zaman tam olsun.

İşte sizlere, sanatımızı küçük görenlere kanılarını değiştirtmeye yarayacak, ertiğimizi ilerletecek bir çare.

(*Formes et Couleurs*, sayı 5, 1947)'den

Çeviren: **Salâhaddin KÜÇÜK**

tiyatro gösterisi ● vsevolod meyerhold

Örnek tiyatro evrelerinin özellik taşıyan sahnelerini yeniden yaratma çabasındaki sahneye koyuculara açık bulunan yöntemlerden söz eder ve eski tiyatroya ilişkin bir oyunu sahneye koymayı tasarlayan sahneye koyucunun buyruğu altındaki yöntemler üzerine düşüncelerimi belirtirken, önemli bir noktayı işaret etmeyi unuttum. Eski tiyatro ürünü bir oyunu sahneye koyarken, sahneleme sanatını *arkeoloji yöntemleri*'nin buyruğu altına sokmaya hiç ihtiyaç yoktur. Sahneye koyucu, böyle bir oyunu seyirci karşısına çıkarmaya kalktığında, antik sahnenin mimarî özelliklerine tıpatıp öykünmek zorunda değildir. Eski tiyatronun gerçekten özgün bir oyunu, ilkel sahnelerin ruhuna uygun, *özgür bir komposizyon* ile seyirciye sunulabilir. Sunulabilir ama, şu koşuldan da hiç bir zaman vazgeçilemez: temsilin ruhuna en çok uygun düşebilecek o çağın mimarî özelliklerini eski oyundan alıp getirmek.

Sözgelişi, Molière'in *Don Juan*'ını seyirci karşısına çıkarırken, o çağın herhangi sahnesini: Palais Royal'ı yahut Petit-Bourbon'u tıpkı tıpkısına öykünmeye kalkışmak doğru olmaz.

Don Juan oyununun ruhuna iyice yaklaşacak olursak, Molière'in, halk sanatı öğelerinden doğup gelişen oyunlardan çok Corneille'in dokunaklı (pathetic) oyunlarına uygun düşen çağının sahne ağzını genişletme yolunda çaba göstermiş olduğunu keşfederiz.

Önsahnenin (Proscenium'un) ileri atılışından doğan olanaklardan yararlanmasını bilemeyen akademik Renaissance tiyatrosu, oyuncuyla seyirciyi, küçümsenemeyecek ölçüde birbirinden ayırıp uzaklaştırmıştır. Salondaki koltukların ilk iki sırası yalnız orkestranın merkezine kadar değil, sahneye tam karşı düşen duvara itilmiştir.

Seyirci ile oyuncunun bu ayrılışına Molière razı olabilir mi? Molière'in taşkın neşesi bu koşullar altında gerektiği gibi yayılıp seyirciye ulaşabilir mi? Korkusuz alayları, gerçek vuruşları rahatça işitilip seyredilebilir mi? *Tartuffe*'den, *Tartuffe*'ün baskısından canı yanan yazar, suçlayıcı tiradlarını salona gerektiği gibi boşaltabilir mi? Kulisteki sütunlar Molière oyuncularının jestlerini, jimnastik hareketlerini kısıtlayan bir engel değil miydi?

Molière, Le Roi Soleil'in[1] yönetimi altında, eylemi sahnenin derinliğinden ve merkezinden *önsahne*'ye, önsahnenin ta kenarına kadar çekip getirmeye çalışan ilk tiyatro ustasıdır.

Antikite sahnesi de, Shakespeare çağının popüler sahnesi de bizimki gibi gözbağcı (illüzyonist) dekorlara gereksinme duymamıştır. O çağlarda dekor sahne *illüzyonunun* bir kaynağı değildi. Jestleri, yüz ifadesi, plastik hareketleri ile, yazarın düşüncesini gerçekleştirmede *biricik* araç oyuncuydu.

Ortaçağ Japonya'sında da bu böyle idi. Eylemi, ikili konuşması, şarkısı iyice stilize edilmiş; korosu Yunan korosuna benzer bir rol oynayan, seyirciyi bir *hallucination* (sanrı) dünyasına çekip götürmeye çalışan o çılgınca öfkeli müziği ile NO oyunlarında sahneye koyucu, oyuncuları: dansları, hareketleri, jestleri, mimikleri, duruşları tastamam görünecek şekilde platformun ta kenarına kadar yaklaştırmıştı.

Don Juan'ın sahneye konmasından söz ederken eski Japon tiyatrosunun yönetmenlerini anışım rastgelc değildir.

Aşağı yukarı, Fransız sahnesine Molière'in egemen olduğu bir çağda, Japon tiyatrosu üzerinc yazılanlardan öğreniyoruz ki, Corumbo denilen ve sırtlarında papaz cüppelerine benzer siyah pelerinler bulunan özel kişiler seyircinin gözü önünde oyunculara sufle ederlermiş. Kadın oyunculardan birinin giysisi (kadın rolleri erkekler tarafından oynanırdı) coşkun bir heyecan anında sarkıp bozulacak olursa, Corumbo hemen koşar, o bozulan yeri güzel kıvrımlarla süsleyerek düzeltir, gerekirse saçına da çekidüzen verirdi. Oyun sırasında oyuncuların sahneye düşürdüğü, ya da sahnede unuttuğu şeyleri toplamak da gene Corumbo'nun görevi idi. Bir savaş sahnesinin sonunda yerde kalan başlıkları, silâhları, harmaniyeleri Corumbo toplar kaldırırdı. Bir yiğit sahnede öldüğünde, Corumbo, cesedin üzerine siyah bir örtü atar, oyuncu da örtünün altında sahneden kaybolur. Eylem tam karanlığı gerektirdiğinde, Corumbo yiğidin ayak ucuna

1 Güneş Kıral, XIV. Louis. (Çev.)

diz çöker, uzun bir sopanın tepesine yerleştirilmiş mumun ışığını onun yüzüne düşürür.

Japonlar, yerli dramanın yaratıcıları Onono-Otsu (1513–1581), Satsumo-Joun (d. 1595) ve ülkenin Shakespeare'i sayılan Chikamatsu - Monzaimon'a kadar uzanan, oyuncuların bu biçim gösterisini bugüne değin sürdüregelmişlerdir.

Molière çağı komedyenlerinin yöntemlerini yeniden yaratma yolunda Comédie-Française'in gösterdiği şimdiki çabada Japon tiyatrosuna benzer birşeyler yok mu?

Batının en batısında (Fransa'da, İtalya'da, İspanya'da, İngiltere'de) olduğu gibi doğunun en doğusunda da (Japonya'da) belli bir çağın sınırları içinde (XVI. yüzyılın ikinci yarısı ile bütün XVII. yüzyıl boyunca) tiyatro, katkısız tiyatro gösterisinin çan sesleri ile dolup taşmıştır.

O parlak tiyatro çağının sahnelerindeki bütün makine ve âletlerin, titizlikle, proscenium (önsahne) denilen o olağanüstü platforma yerleştirilmiş olmasının nedeni açık değil mi?

Önsahne dedik, nedir bu önsahne?

Önsahne, bir sirk arenası gibi her yandan seyirci çemberi ile kuşatılan bir oyun alanıdır ki, bir tek jestin, bir tek hareketin, bir tek yüz ifadesinin bile kulislerde kaybolmasına meydan vermeyecek kadar halka yaklaştırılmıştır. O jestlerin, hareketlerin, duruşların, ifadelerin nasıl inceden inceye planlanmış olduğuna da dikkat edin. Aksi halde, eski İngiliz, İspanyol, İtalyan ve Japon tiyatro önsahnelerinin gerekli kıldığı oyuncu-seyirci yakınlığında, oyun sırasındaki tumturaklı gösteriler, beden hareketlerindeki odunsuluk o saat göze batar, seyredenleri rahatsız ederdi.

İşte, Molière, bu önsahneyi, XIV. Louis'nin sarayında geliştirilen o Corneillian yöntemlerin kuruluğuna ve kısırlığına karşı en iyi sigorta olabilecek bir ustalıkla kullanmıştır.

Dahası var-Molière'in eserleri, çağdaş sahnede tümü ile başarısızlığa uğradığı halde, önsahnede oynandığı zaman ne kadar çok şey kazanmıştır! Molière'in, çıkıntılı önsahnede engellenmeden hareket eden, gezip dolaşan gülünç kişileri nasıl da birden canlanıverirler! Bu boşluğun havası sütunlarla bozulmaz, bu tozsuz havaya dolan ışık da doğrudan doğruya aktörlerin üzerine dökülür. Çevrede bulunan herşey, sahne üzerindeki ve oyun boyunca hiç söndürülmeyen salondaki şamdanlar, sadece ve özellikle ışığın rolünü desteklemek, hünerini arttırmak için düzenlenmiş gibidir.

Yalnızca XIV. Louis devrinin sahnesine özgü (sözgelişi, program habercisinin başını sokması için perdede açılan oyuk gibi) bir ayrıntıdan yararlanma zorunluluğunu reddederken, sahneye koyucu, Molière tiyatrosunu şahlandıran, çağın üslûbu ile ilgili yardımcıları bilmezlikten gelebilir mi?

Çağdaş bir seyirci, Sophocles'in *Antigone* ya da Griboyedov'un *Akıldan Belâ* gibi oyunlarını, kendi devrinin menşurundan geçirerek değerlendirebilir. *Antigone* ile *Akıldan Belâ* günümüz giysileri içinde de oynanabilir hatta. Birincisinde özgürlüğe tutulan ateşli övgü; ikincisinde yer alan iki kuşak arasındaki çatışma öylesine açık, öylesine kesin bir anlatımla dile getirilmiştir ki, bu oyunların demek istedikleri (message'ları) herhangi bir çevreye kolaylıkla aktarılabilir.

Öte yandan, öyle oyunlar da vardır ki, modern seyirci bu oyunların ana fikirlerini, ancak olayların örülüşündeki incelikleri kavramak, geçmiş bir çağın oyuncularını, tiyatrosunu, seyircisini saran o ele avuca sığmaz iklime dikkati çekilmek sureti ile tastamam anlayıp değerlendirebilir. Sahne üzerindeki eyleme seyircinin ilgisini çekmek için, o eylemi, geçmiş özel bir çağın seyircisini kuşatan çevrenin benzeri bir çevrede ele alıp ortaya getirmedikçe anlaşılamayacak, değerlendirilemeyecek oyunlar da vardır. Molière'in *Don Juan*'ı bu çeşit oyunlardan biridir. Eğer seyirci birden, eserin yaratıldığı çağın küçücük yüzeyli yapıları ile uyumlu bir çevre ile karşılaşırsa, işte ancak o zaman bu çekici güldürünün tastamam tadına varabilir. Bunun için, *Don Juan*'ı sahneye koymaya kalkan sahneye koyucu, herşeyden önce, sahneyi de, salonu da böyle bir atmosferle doldurmak zorundadır. Dramatik eylem böyle bir atmosferin menşurundan geçmedikçe anlaşılıp değerlendirilemez çünkü.

İnsan, Molière'in *Don Juan*'ını, onun dehasını yaratan çağı bilmeden okursa, oyun ne kadar sıkıcı gelir! Olayların örgüsü, Tirso de Molina'nın *El Burlador de Sevilla*'sını hiç anmıyorum, Byron'un *Don Juan*'ı ile karşılaştırıldığı zaman, nasıl rahat, kendiliğinden gelişmektedir, kolaylıkla görülüyor. Griboyedov'un *Akıldan Belâ*'sını okuduğumuzda, oyunun her sayfasında çağımıza özgü seslerin yankılandığını işitir gibiyiz. Bu ise, çağdaş seyircinin gözünde oyunu büsbütün anlamlı bir hale getirmektedir. Bununla birlikte, Elvire'in uzun monologunu (Perde I) ya da Don Juan'ın, ikiyüzlülüğü acımadan eleştiren tiradını (Perde V) okurken dikkatimiz gevşer, dağılır. Bu söylevleri, modern seyirciye, sıkılmasına meydan vermeden dinletebilmek için, XIV. Louis'nin akıl almaz büyüklükteki sarayına, Hotel des Gobelins'e ipekli kumaş dokuyan Lyon fabrikalarının binlerce tezgâhını, ünlü sanatçı Le Brun'un deneti altında yapılan döşemeleri, o ressamlar, heykel yontucular, kuyumcular, dülgerler kentini, Venedik modasına göre ayna döken, dantel işleyen, İngiliz çorabı ören, Felemenk kumaşı dokuyan, Alman işi tenekeden ve bakırdan eşya yapan bütün o zanaatçıları oyun süresince durup dinlenmeden ona hatırlatmak gerekir.

Tavanda yüzlerce mumlu üç avize, önsahnede kollu iki büyük şamdan. Zenciler küçük kristal bir şişeden kızgın sacın üzerine damla damla birşey damlatıyor ve sahneyi sarhoş edici bir koku ile dolduruyorlar. Zenciler, Don Juan'ın düşürdüğü dantel bir mendili yerden almak yahut yorgun

bir oyuncuya bir sandalye vermek için gölge gibi geçiyorlar sahneden. Don Juan, Sganarelle ile çene yarıştırırken, zenciler onun pabuçlarının bağlarını bağlamaktadırlar. Sahne yarı karanlıkken zenciler oyunculara fener tutmaktadırlar. Don Juan ile haydutlar arasında geçen umutsuz savaşın sonunda zenciler sahnedeki pelerinleri, kılıçları toplayıp götürüyorlar. Zenciler seyirciyi salona toplamak ve perde olmadığından, perde aralarını, geçişleri bildirmek için gümüşten bir çan çalıyorlar -bütün bunlar züppeleri eğlendirmek amacı ile bulunmuş sahne hileleri değildir; bunlar: tütsülü bir örtünün gerisindeki kokulu ve yaldızlı Versailles sarayını gözönüne sermek, bu ana fikri desteklemek içindir.

(Sahnenin yapılışı son derece basit de olsa) giysilerle donatımlar, yani aksesuvarlar ne kadar gözalıcı ise, komedyen Molière'in mizacı ile Versailles'ın ihtişamı arasındaki karşıtlık da o kadar büyüktür.

Molière'in kişiliğinde göze batan sertlik, dobra dobralık, bir çeşit taşra derbederliği miydi? Derme çatma tiyatrolarda geçen bir yaşantının sonucu mu yoksa? Belki de açlığa karşı girişilen savaşın ürünü? Yahut, sesindeki bu sertlik, bu batıcılık, ozanı umutsuzluğa ve kedere gömen o aşk kumkuması oyuncu kızların eseri olmasın? Her ne hal ise, XIV. Louis, Molière ile aralarındaki dostça ilişkilerin bir döneminden sonra, kendisinden gitgide soğuyup uzaklaşmak için birçok nedenler bulmuşa benzer.

Önsahnenin gözalıcı dekorları önünde kişiliğine imalarda bulunulan Le Roi Soleil ile aralarındaki uyumsuzluk, bu şatafatlı atmosfer içinde ozanı (ısırıcı, iğneleyici alaylarına karşıt düşen fondaki o zenginliğe inat) Sganarelle'e karın ağrısından, açlıktan yakınan sözler söyletmeye iteler şimdi bu uyumsuzluk, seyirciyi ister istemez Molière tiyatrosunun büyüsüne kaptıracak bir uyumluluk haline gelmemeli midir? Bu yaratıcı dehanın bütün buluşları tümü ile seyirciye ulaşmamalı mıdır?

Don Juan perdesiz oynanmıştır. Ne Palais Royal, ne de Petit-Bourbon tiyatrolarında perde diye bir şey vardı.

Peki, niçin perdesiz? Üzerine hangi hünerli sanatçı tarafından ne resmi yapılmış olursa olsun, seyirci, perdenin önünde genellikle ilgisizliğe kapılmaktadır. Tiyatroya perdenin arkasındaki görmek merakı ile gelmiş olan seyirci, perdenin açılmasını duygusuz bir halde bekler durur. Perde açıldıktan sonra da oyuncuları saran atmosferin büyüsüne kendini kapıp koyvermek için ne kadar uzun bir zaman geçer.. Sahne baştan sona açık olduğu, dekorcular, donatımcılar dekorları ve eşyayı seyircinin gözü önünde ve kendi özel pandomimleri ile hazırladıkları, yerleştirdikleri zaman ise, etki tamamıyle değişik olmaktadır. Oyuncu sahnede görünmeden çok önce, seyirci, sahnedeki çağın havasını içine iyice sindirmiş bulunur. Oyunu okurken gereksiz ve sıkıcı görünen şeyler şimdi bir ışık altında belirir.

Aralarda veya oyun sırasında ışıkları söndürmek de gereksizdir. Pırıl pırıl ışıklar seyirciye bir bayram, bir şenlik havası üfler. Seyircinin dudaklarında bir gülümseme gören oyuncu, aynada kendini görmüşçesine hoşlanır bundan. Don Juan'ın maskesini takınan oyuncu, yalnız maskeli Mathurine'in, Charlotte'un değil, aynı zamanda, salonda oturup da rolüne gülümseyerek cevap vermekte olan o güzel gözlü seyircinin de kalbini kazanır.

Çeviren: **Suat TAŞER**

tiyatro sanatı ●
jacques copeau

Zanaat, sağlam bir temele oturduğu süre, pohpohlanmaya pek kulak asmaz. Ama dişlerini gıcırdatıp ta yorgunluğunu ve bitkinliğini açığa vurunca, sonradan memnun kalmak üzere, insan, ya hızı kesilmiş sanatçıların (olup olacağı budur), ya da işi gücü olmayan bir kuşağın elinde (bu da değişmez bir kuraldır) soysuzlaşan kültürün o gizli düzenini sezinleyebilir.

Bir kültür ne kadar kökleşirse, onu çekip çekelemek te o kadar güçleşir. Kültür, o olgunluk ve incelik katına hiç bir zorluğa uğramadan erişmiş değildir. Olgunluğa eriştiği vakit de ikili bir tehlike ona göz dağı verir: yığınların içinde yokolmak, ya da aydınların elinde, elden ayaktan kesilmek.

Kültür, ya çok sıkıcı, ya da çok çekicidir. Kimilerine bolluk ve kaynaklardan kolayca yararlanma olanağı sağlar ki bu, onları özgün araştırmalardan, kişisel değerlere ulaşmaktan alıkoyar. Başkalarını ise, kıvrak biçimler karşısında güvensizlik ve aşırı kuruntu duymaya iteler. Böylece bunlar en enti püften işlere, güle oynaya atılırlar. Doğrusu şu ki, bu gibiler, hemencecik, saçma sapan bir anlatıma büyük bir yüzsüzlükle sarılabilirler. Biz onların, gönüllerinin çektiği sınırlamalara bağlanmayı görev bildiklerini, verimli üstünlüklerini dilden doğan bir çeşit olanaksızlık içine sıkıştırdıklarını görmüşüzdür. Oysa, tekniğin ağırbaşlı zanaatçıları ustalığa hor gözle bakıyormuş gibi yaparlar. Başı bozuk birtakım üretmenler ise, birkaç derli toplu sanatçıyı boyuna beceriksizlikle suçlarlar. Ama ustalıktan asıl yoksun olanlar bu üretmenlerdir. Öyle ki, çokların katında, iki ayrılmaz kavram olan sanat ve zanaat arasında, gün geçtikçe akıl almaz bir ayrılığın başgösterdiği kabul edilmektedir.

✱

O uğursuz anlaşmazlık tiyatrodan başka hiç bir yerde bu kadar derinden duyulmaz. Bundan kırk yıl önce, Alexandre Dumas fils, *Père Prodigue*'in önsözünde şunları yazabilmişti: "Düşünür, ahlâkçı, filozof ve yazar olarak hiç bir değeri bulunmayan bir kişi, oyun yazarı olarak en önde bir yer alabilir."

Bu saçma sapan özdeyiş tiyatronun töresine karışmıştır. Bir sersemin, bir dahiden çok daha değerli olduğunu, kof bir yapıtın sağlam yapılı bir yapıttan ayırdedilmeyeceğini söylemekle tiyatroyu aşağılamıştır. Onu, sahne üzerinde semeresiz bocalamalarla birbirine karışan çapaçul çalışmalara, aşırı açgözlülüklere itelemiştir. Tiyatroda yolunu şaşıran oyuncu, her yerde, kültürsüzlük, bilisizlik, hoppalık, bayağılık ve büyük çıkarlarla

karşı karşıya gelir. Sonunda yerini o meslekten olan adamlara iğrenerek bırakır.

Meslekten olan adamlar şunlardır: Yazarlar, oyuncular, tiyatro müdürleri, eleştirmenler ve seyircinin ta kendisi. Bunların katında, tiyatroyu ilgilendiren her şey, hemencecik bozulmaya, erimeye, biçimini yitirmeye yüz tutar.

Bir tiyatro adamı, gözlerini dışarı çevirmeye ve dışardaki duygular ve düşüncelerle kaynaşmaya bakmamalıdır. O, öğreneceğini sadece tiyatrodan öğrenmelidir. Gözlerini bıkmadan seyircilere dikmelidir. O tiyatro adamı ki kendini seyirciye adamaktan bir an geri kalmamıştır. O tiyatro adamı ki, tiyatro sadece onundur. O tiyatro adamı ki beğenisini ortaya koymuş, ilk ve son kez olmak üzere, birtakım yollar göstermiş ve bu yollarda yürünmesini istemiştir.

"Zanaat" denilen şey, kendi duyduğu bir gerek değil, kendisine dışardan gelen bir baskıdır. Zanaata duyulan saygı, seyircinin duyduğu sevgiden çok ayrı bir şeydir. Son olarak denilebilir ki, zanaatın sözde gizleri ve kuralları, seyircinin kendini eğlendirenlere kabul ettirdiği alışkanlıklarının tümüdür.

Zaten, gün gelecek, oyun yazarı da, kendisini tutsak gibi kullanan ve "sahne ve seyirci durumunu" kendisinden daha iyi bilen oyuncularca tiyatrodan kovulacaktır. Oyuncular, gün geçtikçe, yazarın yerine geçmekte, yazarın işini elinden almaktadır. Kimileri yazarlığa bile kalkıştı. Geri kalanlar ise, yazarla işbirliği yapamamışlarsa, ona düşüncelerini kabul ettirmek yoluna sapmaktadırlar. Tiyatro argosu artık estetik yasalara dayanıyor. Oynanan oyunların tümü, az çok, onları bir başlarına başarıya ulaştıran oyuncuların yaratmaları değil mi? Doğrusu şu ki, oyuncular çalım yapmaktan, suratlarını buruşturmaktan hiç geri kalmıyorlar.

*

Varlığının nedeni olan sanata arka dönmüş bir zanaat boşa dönen bir makinedir. Kendisine güç ve süreklilik sağlayan zanaattan yoksun bir sanat ise ele geçirilemeyen bir hayalete benzer.

Biz, kafaya dayanan bir yapıtta, maddeye bağlı olanla, ruha bağlı olan arasında, bir de biçimle öz arasında eskiden beri yaratılan o yararsız ayrılıktan yana değiliz. Bundan başka, sanat ile zanaat arasında var diye gösterilen o sözde uçuruma da inanmıyoruz.

Doğrusu aranılırsa, oyun yazarlarının kendilerinde bulunduğunu sandıkları o gizemli tılsıma zanaat değil de formül adını vermek gerekir.

"Büyük bir çalışmaya, dahası, acı çekmeye katlanmadan, hiç bir şey meyva vermez." (Bernard Palissy)

Zanaat, kişinin kendi öz olanaklarıyle savaşması, yaratma olayı üzerine eğilmesidir. Dahilerin o bitmez tükenmez sabrı da zanaatla ilgili bir iştir.

Bir ressam için "usta bir zanaatçı" dendiği olur. Bu, neden her sanatçı için söylenmesin. Nasıl ki, bir yazar yanlışsız imlâsından, bir şair de vezni doğru kullanmasından ötürü övülmüyorsa, işte burada da okul kurallarının baştacı edilmesi öylece istenmemektedir. Burada istenen, özgün bir yöntem, ressamın kendi derinliğinden çıkardığı, kendisinin değerlendirdiği ve kişisel olduğu için de eşi bulunmayan bir yeniliktir.

Zanaat, eğer bu sözcüğe eski saygınlığını vermek istersek, sanatçıyı sanatçı olmayandan ayıran şeydir diyebiliriz: yaratmanın varlığını belli eden şey.

Formüller, tersine, bütün cılız yapıtların birbirine benzemesine yol açar ve zanaatın yorgun düştüğü zamanlarda onun yerine geçer. O, bilinmeyen kişilerce bir yetiye abanma işidir. Yeti de, o abanma anından başlayarak formüllere göre harekete gelir ve sanat alanından endüstri alanına yuvarlanır.

✱

"Bizim için yaratma diye bir şey yoktur. Biz hiç bir şey yaratamayız, biz görmekten başka bir şey yapamayız."

Bu eğlendirici söz de Dumas Fils'ten geliyor.

Bir sanatçı için "görmek" yaratmaktan başka bir şey midir? Zaten görmekten başka bir işiniz olmadığını siz de hemencecik kabul etmez misiniz? Nedir siz, tiyatroca görüyorsunuz. Sizin de dediğiniz gibi, "belli bir yapısı olan bir gözünüz" var sizin. Yani o zehirlenmiş beğeniniz gibi, gözünüz de hileye olan düşkünlüğü, yapmacıklığa olan alışkanlığı yüzünden bozulmuştur. Ama gördüğünüzü sanıyorsunuz. Aslında sadece formülü görüyorsunuz. Her türlü görünüşü değiştiren, her türlü içtenliği bozan odur. Siz, her şeyden önce, bir oyun yazmak isteğindesiniz. Bu iş sizi, gereçleri seçmeye, orantıları kurmaya, etkileri ayarlamaya zorlamaktadır. Bu iş, sizin el ve kol hareketinizi de etkiler, sesinizi de bozar. Güzel bir konu, insanca bir davranış, sizin elinizde hemen tiyatroluk bir yapıt oluverir. Bunun nedeni de şudur: siz, size öğretmenlik ettiğini ve içinizden doğan davranışınıza, sanki otomatik bir biçimde yön verdiğini sandığınız seyircilerin nerede homurdanacağını, nerede alkış tutacağını, kısacası bütün tepkileri önceden kestirmektesiniz. Kulaklarınızda, daha oyununuzun kişileri ağızlarını açmadığı halde, tiyatronun homurtusu çınlamaktadır. Eninde sonunda seyirciyi kandırmanın üstesinden gelseniz de bu başarı, bayağı kurallara arka dönmekten değil, onları yüzsüzce kullanmaktan ve aranızdaki en mutlu kişileri, ar damarı patlamış hokkabaz haline sokan o ustalık yoksulluğundan ileri gelmektedir.

✱

Burada tiyatroluk bir edebiyatı suçlandırırken, ne "özel bir biçim"-in gereklerini, ne de Racine'le Molière'in yetişmesine yol açan kuralların

töreliliğini tanımamayı düşünüyoruz. Oyunda, oyunun başarısını, haksız olarak, kendi üzerine çeken şeye kimse bizim kadar düşman olamaz. Bu sözlerle bazı edebiyat hünerlerine, ahlâk ve felsefe üzerine oturtulmuş savunulara, dahası, melodram olaylarını bir araya toplayan o ruhbilimsel söylevlere parmak basmak istiyorum.

Ama, birbirlerinden ayırdedilemeyecek kadar sanatla el ele veren ve onun yokluğunda hiç bir şey anlatılamayacak olan gerçek zanaatın yüzü suyuna, bir başına ortaya çıkan ve hiç bir etki yaratmayan o düzmece zanaata karşı ayaklanıyoruz. Tiyatro zanaatı, zorunluluğunu, biçimini ve bütünlüğünü oyundaki yaratmadan alır ancak. Her özgün yaratma yeni ve içten bir anlatım gerektirir. İçtenlikle karakterlerin gerçeği bu anlatım içinde eriyip gider. Her anlamdan sıyrılmış olan biçim ise bütün değerini yitirir.

Oyun yazarları, yeni bir şey yaratamadıkları, hep aynı entrikalarla gedik kapadıkları, hep aynı tipleri pişirip pişirip öne sürdükleri sürece, ellerindeki gereksiz bir aleti boşu boşuna döndürmüş olurlar ki bu da onların tükenmesi demektir. Gerçi bu alet, kendini herkese verir. Onun öyle sallapati bir hali vardır ki, insana çok kolayca kullanılacakmış duygusunu verir. Onunla her istenilen yapılabilir. Onunla her şey sağlanabilir. Ama onunla sağlanan şey, mantıksız, gereksiz ve sudan başkası değildir.

BAŞKA BİR ÇAĞIN ELEŞTİRİLERİ (*Critiques d'un autre temps*) adlı kitaptan

çeviren: **Salâh BİRSEL**

tiyatro üzerine sorular / louis jouvet

Daha çok, otuz yıllık bir uygulamadan sonraki itiraflar ya da iç dökmelerdir bu söyleyeceklerim. Ve özellikle, mesleğim ya da kişiliğimle ilgili bir hesaplaşma olacaklardır. Tiyatro bana, her bakımdan, bir bilmece gibi görünmektedir. İçimizde bir karışıklık, bir düzensizlik, açıklanması güç bir takım etkiler uyandırır o.

Tiyatro yapmanın ya da tiyatro üzerinde düşünmenin iki yolu vardır: Biri yüzeyde kalarak; öbürü de derinliğine ve yüksekliğine düşünerek, demem şu, sonsuzluğun dikeyliği içinde işi ele alarak.

Benim için tinsel bir şeydir tiyatro; bir tine ya da tinlere tapmadır.

Tiyatro, içimizde yaşama denen şeyi artırır ve büyültür; öbür uğraşılardan hem daha çok hem daha iyi yapar bu işi, bir bilmece durumuna getirir yaşamı; ve bilmeceye yanıt denebilirse, tek yanıtıdır tiyatro yaşamın. Hem bana öyle geliyor ki, bu bilmece ancak, kendisiyle şiir, tin ve gerçeğin yorumuyle anlaşılmayan bir bağ kurduğumuz bir öte dünyanın yaratılması ya da tasarlanmasında bulur yanıtını.

Dogmatik ve mistik bir kafaya sahip olduğumu biliyorum; gerçi aramızdan çoğu meslek yaşamlarının sonuna erip dünyadan el etek çekti ama, hâlâ bir tiyatro topluluğunun başında bulunan benim köşesine çekilmiş bir dindar durumum olmadığı gibi, ispritizmaya, uçan masalara karşı da hiç bir merakım yok henüz.

Durmadan birbirine zıt duygular arasında gidip gelen ben, tiyatro yaşamımı, tiksintiyle sevginin, yılgınlıkla coşkunun birbirine karıştığı severek katlandığım bir tutsaklık içinde geçirdim; ve çalışıp iş yapan herkes gibi ben de bu oyundan ve bu oyuna katılanlardan herşeyi öğrenip kavramaya çalıştım. Bu düşler yaşamında uğradığım tüm düş kırıklıklarına karşın, bugün herşey şaşırtıcı görünüyor bana, evet ne yazık ki herşey anlaşılmaz bir şey orada.

Bir tiyatro salonuna gelip oturanların anlamazlığı, sahnede birşeyler yapmak için didinip duranların anlamazlığı, oyunu yazan kişinin anlamazlığı... Bütün bu etkinlikler, içine yüce atılımlar ya da taşkınlıklar karışmış bayağı ya da iğrenç çabalardan başka birşey değildir. Oyuncunun görevi öyle üzücü öyle düşük eksikliklerle beraber yürür ki, hiç bir yarar gütmeyen yaşamını, eksikliklerinin en ufak bir bilincine varmadan geçirir zavallı; ve kendisine en iyi başarılar sağlayan, yaptığı ya da olduğu herşeydeki bilinçsizliğidir onun.

Sıkı ve sürekli bir çalışma ile, dramatik sevgimi, tiyatronun her alanına kaydırdım. Merak ve herşeyi bilme isteğim, kişioğlunun öğrenebileceği herşeyi inceletip öğretti bana: oynamak, sahneye koymak, dekor yapmak, boyamak ve aydınlatmak sanatı, tiyatro yapıcılığı ve mimarlığı bilimi, dekor, kostüm, tarih, edebiyat, ruhbilim, yorum ve eleştiri, tiyatro anıları... Bunların karışıklıkları, kesinlikten uzaklıkları, değişik uygulamaları, oynaklıkları, bugün bende şu izlenimi bıraktı ki, tiyatro, amatörlükten başka birşey değildir, bilim dışı bir etkinliktir, kaynak ve nedenleri karışık ve karanlık birtakım çabalar ve denemeler olmaktan öteye gitmemektedir, bunların da duygulandırmada vardıkları o az çok yüksek düzeyler, yüzyıllar boyunca, kafalarda kocaman bir soru işareti bırakarak, bir şeye ya da bir yana doğru yönelmiştir hep.

Tiyatroda yaptığım, öğrenmeye çalıştığım herşey doyumsuz bıraktı beni. Kendi kendimi şöyle bir yokladığımda, bakıyorum, öğrenmekten başka birşey ardında koşmamışım; bugün de içimde kalan tek şey ondan

aldığım zevk yalnız. Ama bu dramatik anların bana verdiği sıcak coşkularda duyduğum her şey, henüz başaramadığım yakın bir bulgunun yolunu gösterir gibi oluyordu bana.

Tiyatro sorununu daha genel bir anlamda ortaya atma durumuna geldiğimi sanıyorum artık; bu tiyatrodaki hergün duyup kavradığım çelişkileri birbirine bağlayacak bir durum takınma gereksinmesini duyuyorum.

Bir dogma ardında koşma dedikleri şey bu olmasın sakın?

Robinson Crusoe öyküsü, bir tiyatroda yaşanabilen o parlak, o görkemli yaşam yanında sönük bir serüven olarak kalır. Ama bu yaşamda birçok bozucu öğeler de vardır. Hepsi dışardan gelir bunların, bu yaşamın tam içine girmeden ona burnunu sokmak isteyenlerden, uygulayıcıların bilisizliğinden ya da çağrılmadan gelen konukların, kutsallığa saygısızların ve hevesli olmaktan öteye gidemeyenlerin her an dramatik durumda bulunabilmelerinin olanaksızlığından (dramatik durum da ne demek?) ve yapılan her şeye karışır bu zavallı insanlık, yapılan şey yüceliğe erişmeye çalışmak olsa bile.

Bununla beraber, hiç kuşku yok ki tinsel bir şeydir tiyatro.

Bu açıklamayı, bu güzel ve yerinde çözüm yolunu hiç bir şey doğrulamaz. Onun için bunu tanıtlamak ya da hiç olmazsa sezdirmek gerek. Doğruluğunu önsezilere dayanan bir kesinlikle seziyorum ben bunun ama belgelerini bulup ortaya koymakta güçlük çekiyorum. Benim düşünsel alışkanlıklarıma uymayan bir görüş yoludur bu kuşkusuz ama bir açıklama değildir.

Düşündüklerini yazabilmesi için, doğru ve yoğun bir düşünme gücü yanında sağlam bir yargılama yeteneğine sahip olması gerekir kişinin. Bu benimki bir görüş, o kadar, ama ilginç yanı ne bakalım?

Şimdiye dek hangi konuda ne yazmışsam, ya oynarken ya da prova yaparken içime doğan duygular olmuştur bunlar hep. Yaptığım şeyle, başkalarının yaptığı şeyle doğar bu duygular bende, ama hemen uçup gidiverirler, bu yüzden hiç bir zaman yeterince anlatılıp dile getirilmemişlerdir. Bu duygular içimde düşünceler halinde belirip ışırlar ama, henüz yeni doğmuş, belirsiz, bulanıktırlar. Kapıldığım coşku onları aşağı yukarı fiziksel durumlarında bırakır, bu yüzden kendimi frenleyip de onları gerçekten düşünmek, biraz geliştirip olgunlaştırmak olanağını bulamam.

Birdenbire içime birşey doğmuş gibi olur, ben de sevinir ve hemen bir çeşit coşku ve açgözlülükle bunları saptamaya, not edivermeye kalkışırım. Ama bütün bunlar düşüncemsi şeyler olmaktan öteye gidemezler; fiziksel durumun hamlığı içinde pek belirsiz olduklarından saptanmaları güçtür; ve onları not etmek, zihin için biçimden ve var olmaktan uzak

yanlarını ortaya kor ancak onların. O en değişik sorunlar üzerinde, bir takım beklenmedik ışıltılar, çağrışımlar, buluşlar yığınıdır alır gider.

Bu duyguların sıcaklığı içinde çarçabuk yazıveririm, düşünce doğacak zaman bulamaz; ve bu notlarımda ne kesin betimlemeler ne açık düşünceler yoktur benim. Defterler dolusu bu söz birikintisinde düşünce kırıntılarını yeniden bulup çıkarmak için kafamı kurcalar dururum.

Hem sonra bu işte yazıcı kim? Oyuncu mu, ben mi? Kuşkusuz ne tam tamına birimiz, ne tam tamına öbürümüz; ve ben kendimi gözlem kaşıntısına tutulmuş bir doktorun ya da kendi kendini dinlemek manisi olan bir hastanın yazıcısı olarak, bu ikisi arasına oturmuş şaşkın şaşkın kendi kendimi okur hissediyorum.

Tiyatronun gelip geçiciliği mi acaba, ardında daha büyük bir şey olabileceği sezgisini veriyor bana?

Bayağı yanları, yoksul, cılız yanları mı yoksa beni bunları ödünleyecek şeyler ardında koşturan?

Onda bir yeniden doğuş, bir tinsel yan bulduran, sonsuzca yaşamak isteğim olmasın benim?

Tiyatro, ince, yavaş, ama ciddi bir dönüşüm ister. Nasıl bir dönüşüm? Bir parça da, bir iç dünya durumuna geliş, varlığımızın yüksek bir bilincine eriş, görülmeyenin yüce bir bilincine varış değil de nedir bu?

Kuşkusuz, bu yolla tiyatro tinsel olacaktır; ama doğal durumuyle böyle değildir o.

Evet, tiyatro her zaman, en kötü anda bile, kışkırtılmış, düş kırıklığına uğramış seyircinin kızgınlıklarında bile böyle olmuştur.

"Tiyatroda düşe dalınıp gidilir, ama başka yerde uyanık olmak gerek" der aşağı yukarı Rilke.

Bir düşün düşlenmesinden başka birşey değil yaşam; ama başka yerde açar gözünü kişioğlu.

Öyle bir arı kovanıdır ki tiyatro, görülenin balı görülmeze çevrilir içinde.

Günlük uğraşıları üstüne yükselmek için, kişioğullarının bulup yarattıkları bir şeydir tiyatro, tinsel evrende üstün bir anlatım araştırması.

Her çağa göre değişen bir anlam.

Her eğlencede, uğraşılarak ya da elbirliğiyle yaratılmış bir düş, yapma ya da zorlama bir uyku.

Organik eğlence, tinin ya da duyuların çağrısı belki de, kim bilir?

Kişioğullarının kendi yaşamlarının ya da bu yaşam üstüne kurdukları düşün bir canlandırılışı.

Yalnızlıklarının ya da boşluklarının kişilerle doldurulması.

İçlerine dolmuş perileri kovup atmak için yaptıkları büyücülük.

Kahraman ya da kişi olarak adlandırılan resimlere, büyü yoluyle kurban kesmek ya da onları kargışlamak, cisimleşme yoluyle bu perileri yatıştırmak için kurban vermek.

Çocuk oyunu olmaktan öteye gidemeyen çocuksu bir oyun.

Kimse bu etkinliklerin sınırlarını çizmeye girişememiştir şimdiye dek, bunu açıklamaya çalışanlarsa, birtakım özel nedenler ve açıklamalar bulmakla yetinmişlerdir ancak; bütün bunlar da bu sorunun sonsuz boşluğunu hiç bir zaman dolduramamışlardır.

Tiyatro nedir ve tiyatroya niçin gidilir? Neden oynanır tiyatro?

Artık ne anlamı ne de yararı kalmış ayrık parçalar durumundaki bu bilmeceleri, üzerlerinde kafa yormak isteyen kişinin çıkar gütmeden uzmanlaştığı bir özellik içinde bırakır sürekli bir çözümleme; bütün bu özel görüşler her çağa göre değişir çünkü.

Belirli bir dönemde oynanıp indirilen oyunlar, genel görüş üstüne hiç bir fikir vermezler bize. Shakespeare ya da Molière sorunu, Racine ya da Hugo tiyatrosunun mekanizması, bir bütünlük içinde ele alındıklarında, sorun ve mekanizma olarak kalırlar. Claudel, Giraudoux, Marivaux, Musset, parçalara ayrılıp çözülmeye kalkışıldığında, hiç bir anlam taşımazlar artık. Herkes onları istediği gibi parçalayıp çözümler; ve yeniden birleştirilmeye gidildiğinde, ne yapıtın işleyişini açıklar ne de etkilerini artık bu.

Tensel ya da tinsel uğraşı, herkesin üzerinde durmadan söz ettiği Eleusis gizi, ya da Bacchus tapması, eğlence ya da tinin besini, bir etkinliğin iki ucu, iki kutbu, iki görünüşüdür bunlar.

Bir baş dönmesine tutulur us ve en değişik sorulara doğru yönelir.

Eğer bu meslek, duyum, coşku doymazlığı, duygu coşkunluğu, yaşam ufkunun genişlemesi ve bedenin duyduğu bir gereksinme değilse, usun işi ne orada öyleyse?

Ne tuhaf düşünceler, ne iç karartıcı anılar ve ne sorular gelir usa...

Öyle bir meslektir ki bu, büyük bir yanılma tehlikesi vardır içinde.

Oyun ve eğlence nerede başlar ve nereye dek götürür. Tüm sorun bu işte.

Bayağı coşkulardan mı meydana gelmiştir bu meslek, yoksa bir usa tapma mıdır? Aradığı bir mistik midir yoksa ortakları berberler ve terziler olan bir beden eğitimi mi? Dikkate alınmak gereken oyuncunun durumudur. Tiyatrodan ve her türlü tiyatro sorunundan söz edebilmek ve bundan oyuncuya göre bir tiyatro ahlâkı çıkarabilmek için en önemli görüş –benim kişisel görüşüm– budur.

Oyuncunun tiyatrodaki görevidir benim düşünceme göre önemli olan, çünkü, bütün diğerleriyle bağıntılı durumdadır oyuncu, onlarla birlikte vardır. Oyuncu temsilin kutbudur ve önemli olan, asıl olan, onun oyuna katılışıdır.

Oyuncunun bencilliği

Oyuncunun bencilliği, kendi beğenisinden, şu var olma beğenisi üzerine kurulmuş hoşnutluk ardında koşmadan ileri gelmektedir; bencilliği, bu tat alma gereksinmesinden, mutlu olmak, başkası olmak, başkası olabilmek için mutlu olmak gereğinden ileri gelmektedir.

Bu tatları, para pahasına da olsa, hiç bir şeye bırakmak istemez; ona tüm yeteneğini, tüm erdemlerini, tüm kaprislerini veren bu tatdır; hem bu hiç de bir kusur değildir.

Başkası olma sevincinin verdiği bencillik, başkası olma övüncü, kendinden ve başkalarından hoşnut olma tadı, karşılık görme, sevilme, beğenilme tadı, mutluluk gereksinmesi, bütün bunlar kendi kişiliğini kabul ettirmek içindir; ve kendi kişisel değeriyle üstünlüğünün bilincini bunlar üstüne kurup oturtur oyuncu.

Bütün bunlar dışında ne gibi nedenlerle olabilir oyun oynamayı, başkası olmayı istemesi?

Hoşa gitmek onun yüce yasasıdır, ama kimin? Hem neden, nasıl, ne konuda ve neyle? Kendinden ve başkalarından hoşlanma sanatı olan bu işi yapmadan önce, uzun uzun düşünmek gerek bence.

Bu düşünce de ne yazık ki, coşkulara, o gerekli doymazlığa, oyun ve yapmacığın isteklerine karşıttır ve bir yarar sağlamaz.

Aranması gereken kurallar vardır belki de.

Bunlardan biri (Horace'ınki) kendi beğenimizi başkalarınınkinden sonraya bırakmaktır hep.

Peki ama nasıl yapmalı bunu?

Seyirci oyuncuyu aldatır, doğru değil mi, oyuncu da seyirciyi aldatır. Bir içtenlik oyunu, bir pazarlıktır bu. Dikkate alınması gereken, namusluluğu ve kuralları içinde işte bu oyundur.

Kanıtlanmış ve biz oyunculara çeşitli kertelerde sunulmuş tinsel gerçekler vardır tiyatroda.

Tiyatro bir oyundur. Temizlikte, arılıkta, çocukluğun şiirinde ve çocuk saflığında başlar. İşte bu noktadan sonradır ki fırlayıp yükselir ya da alçalır o. Tiyatroyu yapmanın, uygulamanın türlü yolları vardır.

Larive'in incelemesini ve Phèdre üstüne açıklamasını düşünüyorum: "Bu anda seyircinin gözlerinden doğal olarak yaşlar akmalıdır" der.

Ama oyuncuda hile ve kötü kurnazlık, seyircidekinden daha doğal daha sıktır; çünkü hoşlanmayı karşısındaki kadar arayan oyuncu, çok kez, salt oynamaktan hoşlandığı için oynar; oysa seyirci daha çıkarsız, daha az bencil, ve herhalde daha adsız bir hoşlanma ardında koşar. Oyuncunun gönül yüceliği ne olursa olsun, seyircininki daha çok güven vericidir.

Kendiliğinden var olan bir kuvvet bilinci, duyulmuş bir duygunun verdiği üstün bir güç desteği. Nereden gelir bunlar?

Yücelik duygusu, hayranlık.

Bu güçleri uyandırma yollarından biridir tiyatro, onları örneklerle uyandırır o; herkesin gözü önünde yapılan bir uygulamayla, zorunlu bir tanıklıkla oyuncuya önerir o bunları ve çok kez, oyuncu bu alıştırmaya, yalnız kendi hoşlanmasının tadını getirir; seyircinin inanı, inancı daha bir içtendir oysa.

Seyirci oyuncudan daha çok inanır. Söz konusu olan inandır, dinsel kuralları uygulayan kişinin inancı.

Oyun, tiyatro uygulaması, ne oyuncu ne de seyircinin bozulmaması, lekelenmemesi için, tinsel, soyut, yapmacık ve boşlukta olmalıdır. Tiyatro, duyguları etkilemek, duyarlı olabilmek için, bir parça gerçekten bir şeyler alıp, ten ve duygu evrenine şöyle bir bulanıvererek, soyutta oluşan bir gösteridir.

Gereken, soyut bir tiyatrodur.

Büyük bir tiyatro, klasik tiyatro.

Büyük çağlarda, gerçekçilik çağlarında bile, tiyatroyu, oyuncuyu ve seyirciyi böyle anlamışlardır hep işte.

Tiyatronun, genele ve oradan tinsele ulaşması için, gerçekçilikten yola çıkmak ama bu arada onu yüceltmek, ağırlıklarından kurtarıp uçucu bir şey durumuna getirmek gerektir.

Seyircilerle uygulayıcılar arasında bir anlaşma, bir uyum, bir uzlaşmadır bu.

Ama hep dinleyicilerin soyluluğuna, Us'a inanmak gerek.

Çeviren: **Tahsin SARAÇ**

eugene o'neill ● maskeler üstüne

Bütün oyunlar için değil, elbet. Maskelerin, salt gerçekçi terimlerle tasarlanmış oyunlarda kullanılmayacağı açıktır. Belli tipte oyunlar, özellikle, bugün ancak el–yordamıyle yolunu bulan bir-iki örnekte belli belirsiz kendini sezdiren ama gelecekte yazılması kaçınılmaz olan yeni çağdaş oyunlar içindir maskeler. Çünkü, modern dram yazarının, ruhbilimin derinlemesine incelemelerinin gün gün bize açıkladığı, insan zihninin de-

rin, gizli çatışmalarını –elden geldiğince büyük bir dramatik açıklıkla ve az araç kullanarak– nasıl anlatabileceği sorununa en özgür çözüm yolu olarak sonunda maskelerin bulunacağı inancına, giderek, daha çok bağlanıyorum. Oyun yazarı, yapıtında bu iç dramı göstermenin bir yöntemini bulmak, ya da, çağının en karakteristik uğraşlarından, kendine özgü bir önemi olan tinsel dürtülerinden birini betimlemek yeteneğinden yoksun olduğunu itiraf etmek zorundadır. Eski –ve oldukça yıpranmış– gerçekçi tekniğe bağlı kalarak, yazar, olsa olsa, gerçekçi bir biçimde kılık değiştirmiş, yanıltıcı ve yüzeyde kalan bir simgecilikle bunu belli belirsiz anıştırabilir. Ama, bu, seyirciyi duygusal yönden mistik olana yanıltıcı bir biçimde götürmeğe yetse bile, tam anlamıyle hiç de yeterli sayılmaz. Geniş kapsamlı bir anlatım gereklidir burada; açık ve etkili bir ortaya koyuş, kadın ve erkek kişilerin davranış ve tepkilerini harekete getiren iç güçlere yepyeni bir bakıştan doğan yeni bir dram biçimi (daha başka bir deyişle, kişilerin yeni ve daha gerçek bir biçimde çizilmesi) gereklidir– ruhların dramı; "bağımsız iradelerin" serüvenlerini, onları yönetен ve yazgılarını meydana getiren maskelerle anlatan dram.

Çünkü, insan davranışlarının neden ve sonuçlarının yeni ruhbilimsel kavranışı, aslında, maskelerin incelenmesinden, maskelerin çıkarılması deneyinden başka nedir? Maskeleri çıkarmak için harcanan çabanın başarılı olduğunu, ya da (bunun) yeni maskeler ortaya çıkarmaktan öteye geçemediğini düşünmemizin burada hiç önemi yoktur. Geçerli olan, kuşkuya yer vermeyen şey, bu derinlemesine incelemenin, maskeyi çıkarmış olması, maske fikrinin, iç gerçeğin bir simgesi olarak, günümüzün bütün anlayışlı insanları üstünde bir iz bırakmasıdır. Böylece, tiyatroda maske kullanılmasını gerekli ve dramatik yönden açıklayıcı bir yeni görenek olarak benimseyeceklerine, onları, eski çağların sahne eşyalarının "gösterişli" bir biçimde diriltilmesi saymayacaklarına inanıyorum.

New York'ta, Broadway tiyatrolarında sekiz ay süreyle oynayan *The Great God Brown* denemesi bunu apaçık gösterdi bana. Maskelerin, oyunun temasının bütünleyici bir parçasını meydana getirdiği bir oyundu bu. Burada, bir yanlış anlaşılma olmuştu elbet. Ama, insanlık ilişkileri üstüne bir gazete hikâyesinin anlattığından öte bir şey anlatmaya çabalayan her gerçekçi oyunda, her zaman bir yanlış anlaşılma söz konusudur. Ama, bütünüyle, *The Great God Brown*, hem eleştiriciler, hem de halk –oyunun uzun süre oynanmasına tanıklık eden oldukça geniş bir halk kütlesi– tarafından kabul edildi ve değerlendirildi.

Bu oyunun başarısı üstünde durmamın nedeni, başlıca değerleri ruhbilimsel, mistik ve soyut olan maskeli bir oyunun, New York'ta sekiz ay süreyle oynatılabilmesinin, bana, halkımızın etkilere karşılık verme yeteneklerinin, tiyatromuzda gelmiş geçmiş her hangi bir olaydan daha anlamlı bir tanığı olarak görünmesidir.

2

Oyun yazarlığını meslek edinmiş birinin en pratik açısından bakınca bile, maske, başlıbaşına *dramatiktir*; *her zaman* öyle olagelmiştir; denenmiş bir saldırı silâhıdır maske. İyi kullanıldığında, bir oyuncunun yüzünün olabileceğinden daha ince, daha imgeye yer veren ve daha anlamlı bir biçimde dramatiktir. Bundan kuşkusu olanlar, Japonları incelesinler. Noh maskelerini, Çin tiyatrosunda kullanılan maskeleri, yahut ilkel Afrika maskelerini –ya da, burada, Amerika'da, Robert Edmond Jones'un, Stravinsky'nin *Oedipus*'u için yaptığı kocaman kuklaların yüzlerini, Benda'nın ünlü maskelerini, hatta bunların fotoğraflarını incelesinler.

3

Yeni maskeli dram'ın dogması: İnsanın dış hayatı, başkalarının maskelerinin sık sık uğradığı bir yalnızlık içinde geçer; iç hayatı ise, kendi maskelerinin ardını bırakmadığı bir yalnızlık içinde.

4

Maskeli bir kalabalıkla yeni tip bir oyun yazılabilir. Burada, Kalabalık, Kral, Kahraman, Alçak, ya da Budala olarak, oyunun baş kişisidir –Büyük Demokratik Oyun!

5

İleride, klasikler, ne diye bütünüyle maskelerle canlandırılmasın? Örneğin, *Hamlet*. Maskeler, bu oyunu, şimdiki kısıtlayıcı durumundan, salt bir "yıldız aracı" olma durumundan kurtaracaktır. Böylece, bugün sadece okumak ayrıcalığına sahip olduğumuz bu büyük dramı, gözlerimizle görebilir, sadece, bir yıldız-oyuncunun, büyük oyun yetisi isteyen bu rolü, bize kendi yorumuyle sunuşunu seyredecek yerde, her birimizin içinde bulunan bir yazgıyı simgesel bir biçimde ortaya koyan *Hamlet*'in kişiliğinde kendimizi tanıyabilirdik. Hatta, oyunun ruhunun iç anlatımı olan yüce şiirin, tanıdık oyuncularca gerçekçi bir biçimde tekrarlanışını –ya da gösterişli, abartmalı bir biçimde okunuşunu– dinleyecek yerde, o yüce şiiri duyabilirdik.

6

Goethe'nin *Faust*'unu düşünün. Ruhbilim yönünden, bu yapıt, bütün klasikler içinde bize en yakın olanıdır. Bu oyunun, sahneye konuşunda, Mefisto'nun, Faust'un yüzünün Mefisto'msu bir maskesini takmasını isterdim. Çünkü, Goethe'nin *çağımız için* ortaya koyduğu gerçeğin tümü, Mefisto'yla Faust'un biribirinin aynı olduğu –her ikisinin de Faust *olduğu* değil midir?

(*The American Spectator* dergisi, kasım 1932)

Ek Düşünceler

Oyunlarımın geçmişteki oynanışlarını bir kez daha yaşayabilseydim, neleri değiştirirdim onlarda? Bir çok şeyi. Kimilerinde, bazı sahnelerin yazılışını büyük ölçüde gözden geçirip değiştirmeyi zorunlu bulurdum. Ötekilere gelince –*The First Man, Gold, Welded, The Fountain*– şimdiki durumlarıyle oynamağa değmeyecek kadar beceriksizce yazılmış olduklarından bir yana bırakırdım onları.

Ama, kesinlikle değiştirmeyeceğim bir şey var: *The Hairy Ape*'de, Coleridge'in "Ancient Mariner"inden yaptığım uyarlamada, *All God's Chillun Got Wings*'de (bu oyunun, Paris'te seyrettiğim Moskova Kamerny Tiyatrosunca Rusça oynanışında dramatik olarak yoğunlaştırılmış ve daha belirgin duruma getirilmiş olan, oyunun son bölümündeki ilkel Afrika maskesi simgesi), *The Great God Brown*'da ve son olarak *Lazarus Laughed*'da maske kullanılması. Bu sonuncu oyunda, Lazarus'un dışında, bütün kişiler, oyun boyunca maskelerini çıkarmazlar. Bu oyunlarda, maske kullanılışını aynı ölçüde başarılı sayıyorum.

Yapacağım değişiklik, temsillerin bazılarında daha çok maske kullanılmasını istemek ve daha önce maske kullanılmamış olan öteki oyunlarda da maske kullanılmasını sağlamak olurdu. Örneğin, *The Emperor Jones*'da. Jones'un, orman içlerine doğru kaçışında, bütün kişiler maskeli olmalıdır. Böylece, bu maskeler, maskesiz Jones'la bir karşıtlık sağlayarak, bu kişilerin düşsel niteliklerini daha belirginleştirecek, tam-tamların doğa-üstü tehdidini yoğunlaştıracak, oyuna daha tam, daha canlı bir anlatım kazandıracaktır. *The Hairy Ape*'de, oyunun temasını belirginleştirmek bakımından, maskelerin çok daha yaygın bir biçimde kullanılması büyük bir değer taşıyacaktır. Yank, düşünmeğe başladığı dördüncü sahnenin başında, maskeli bir dünyaya girer: geminin baş kamarasındaki arkadaşlarının tanıdık yüzleri bile yabancılaşmıştır ona. Bu yüzden, gerek arkadaşlarının, gerek bundan böyle karşılaştığı bütün kişilerin yüzleri maskeli olmalıdır; hatta, simgesel gorilin bile.

All God's Chillun Got Wings'de, oyunun yedi baş kişisi dışında, herkes maskeli olmalıdır; çünkü, bütün ikinci plandaki kişiler, oyunun dışavurumcu çerçevesinin temel öğeleridir. İlkin, aldırmaz bir dünyadır bu; sonra, acımasız bir biçimde düşman olur; Jim Harris'in trajedisi, bu çerçeve içinde biçimlenir. *The Great God Brown*'da, maskeleri, eski temsilde olduğu gibi, kişilerin maske takarak başkalarını yanıltmaları gibi yüzeyde kalan bir anlamı belirtecek yerde, oyunun soyut temasını daha kesin bir biçimde simgelemek için kullanırdım.

Marco Millions'da, bütün Doğu'lu kişiler maskeli olmalıdırlar –Kubilay, Prenses Kokaşin ve bütün ötekiler. Çünkü, Doğu'da bulunmuş, ya da Doğu

felsefesini okumuş biri için bunun nedeni açıktır. Doğu'nun karşısında Batı'nın tam bir dramatik anlatımıdır bu. Üstelik, bu karşıtlığı tiyatroda gerçeğe uygun olarak göstermenin tek yoludur bu. Çünkü, Batılı oyuncular, Doğu karakterini, gerçekçi bir biçimde iletemezler. Bunu inandırıcı bir biçimde anıştırmanın tek yolu, maskelerden yararlanmaktır.

Strange Interlude'a gelince, bu oyun, maske kullanmaksızın, daha önce sözünü ettiğim bir yeni maskeli ruhbilimsel dram denemesidir –yalnız yüzeyde olanla, yüzeyin hemen altındakileri anlatmak yönünden belki başarılı bir deneme, ama, ara ara, daha derinlere inmeğe çalıştığı yerlerde değil.

Mourning Becomes Electra (Elektra'ya Yas Yaraşır)'da, oyunun üç taslağından birinde maske kullanmak gerekmiştir. Ama, klasik anıştırma, gereğinden çok daha ağır basıyordu. Böyle olunca, maskeler, yüce bir dille konuşmayı gerektirirler –bu ise, bıkkınlık verdi bana. Böylece, maskeleri bir yana bırakmak zorunda kaldım. Ayrıca, kafamda gerçekçi bir New England direnişi de vardı ki, yüce dille yazmak yetisine sahip bir oyun yazarının bile yüce dil kullanmasını engellerdi. Yapışkan, pıhtılaşmış, anlaşılması güç olan üstünde bir direnmeydi bu. Böylece, sonunda, maskeler, "maskeyi andıran yüzler"e dönüştü. Bunlar, demek istediğimi, durum'larla yumuşatılmış bir biçimde anlatıyordu. Bununla birlikte, *Elektra'ya Yas Yaraşır*'ı, bütünüyle maskeli olarak görmek isterdim. Çünkü, şimdi, bu oyunu, konusunun klasik kaynaklardan alınmasının bir zamanlar bende yarattığı akıl karıştırıcı kaygılardan tüm arınmış, salt bir ruhbilimsel oyun olarak görebiliyorum. Maskeler, oyunun kişilerini yazgılarına doğru sürükleyen hayat ve ölüm dürtülerinin dramını belirginleştirecek ve bir New England ailesinin öyküsünü, bir çerçeve olarak, ikinci plandaki yerine daha bir oturtacaktır.

(*The American Spectator* dergisi, aralık 1932)

Bir Dram Yazarının Not Defteri

Maskeleri –kişisel olmayan, toplum psikolojisine sahip bir insan topluluğu duygusunu vermek gerektiğinde– sahne kalabalıkları için savunuyorum. *Lazarus Laughed*'da, maskelerin böylesine yaygın olarak kullanılmasının nedenlerinden biri budur. Bu oyunda, kalabalığı maskeli olarak sahneye çıkarmakla, dramatik ışıklandırma ile yoğunlaştırıldığında, seyirciye, rasgele bir araya gelmiş bireylerden yapılmış bir topluluk olarak değil, toplu bir bütün, bir varlık olarak kalabalık duygusunu gözle görülür bir biçimde verecek bir etkiyi görünür bir duruma getiriyordum. Kalabalık konuşunca, seyircinin, Kalabalık'ın kafasının sesini, Kalabalık'ın heyecanını işitmesini istedim. Kendisini meydana getiren parçalardan yapılmış, ama onlardan apayrı olan bir varlığın sesi gibi.

Ayrıca, daha pratik nedenlerden ötürü, bir başka çağa ve ülkeye ait değişik kalabalıkları, seyircilerin, sahnede üstün oyuncuları, düş kırıklığı yaratan, hayali darmadağın eden bir biçimde tanımalarından kurtarmak istedim. Hiç, *Julius Caesar*'ı gördünüz mü? Oradaki Roma'lı kalabalık, size, Coney Island'lı, ağzısakızlı Mardi Gras'tan, ya da oyunun tüm usta oyuncularla özel olarak yeniden oynanışında, toga'larının içinde tedirgin, yapmacık tavırlı bildik yüzlü çağdaş oyuncular topluluğundan başka, Roma'ya ait bir şey anıştırdı mı? Ama maskeler –ve gerekli yoğun ışıklandırma ile– bütün bu algılardan kurtulabilirdiniz; bir Roma'lı kalabalığı tasarlayabilirdiniz. Usta oyuncular arasında, Third Avenue ve Brooklyn şivelerini bile tanımazdınız. Çünkü, maske, sesin niteliğini çok etkili bir biçimde değiştirir.

The Great God Brown'un son provalarında, maskelerini bir süre kullandıktan sonra, erkek ve kadın oyuncuların, maskenin gerektirdiği biçimde tepki gösterdiklerini, vücutlarının canlı, ifadeli bir duruma geldiğini, oyuna katıldığını seyretmek ilgi çekici olmuştu. Genellikle, oyuna katılan, oyuncuların yüzleridir yalnız. Vücutları, evde, yumuşak bir koltuğa gömülüp, sakin bir akşam geçirmeyi yeğleyecekken, tiyatroya sürüklenmiş, sıkkın seyirciler olarak kalır.

Oyuncularımıza kusur bulmak, saygısızlık etmek istemem. Oyunlarımın başlıca kişilerinin usta oyuncularca oynandığını görmek mutluluğuna eriştim. Bundan ötürü büyük bir minnet duyuyorum onlara. Çok kötü oynayışlar da gördüm. Ama, bunu bir yana bırakalım. Kötü oynayışların çoğu, kötü oyunlarda oldu; bundan ötürü de yalnız kendimi sorumlu tutabilirim. Bütünüyle, erkek ya da kadın oyuncular, tüm olanaklarını kullanmalarını gerektiren rollerde, üstün bir yaratıcı güç ve ustalık göstermişlerdir. Özellikle, şimdi belirtmek istediğim nokta, bu yaratıcı gücü ve ustalığı, oyunun, onları, alışageldikleri katkısız gerçekçi rollerin dışına sürüklediği yerlerde göstermişlerdir. Yetilerine yeni alanlar açan her fırsatı memnunlukla karşılamışlardır her zaman. Bundan ötürü, burada gerçekçi olmayan imgeleyici tiyatroyu savunurken, bunun, sadece oyun yazarı, yönetici ve sahneye koyucu için daha geniş olanaklar sağlayacağını değil, aynı zamanda, oyuncuya, sanatını, günümüz tiyatrosunun onu mahkûm ettiği dar alanların ötesinde geliştirmek olanağını vereceğini de umuyorum. En önemlisi, geleceğin Amerikan kültürü açısından, seyirciye, sayısı gittikçe artan ve yaşamın yüzeyde kalan benzerinde kendini tanımaktansa, onun imgesel yorumlarına katılmak için gittikçe daha büyük bir ruhsal açlık duyduğunu bildiğim halk kütlesine de, hayalini işletmesi için bir olanak vereceğini umuyorum.

"İmgeleyici" sözü üstünde ısrarla duruyorum – bile bile yapıyorum bunu! Ama, "imgeleyici" bir tiyatro ile ne demek istiyorum (örneğin,

Lazarus Laughed'ın, İmgeleyici Tiyatro İçin Oyun alt-başlığı ile)? Bununla, tek gerçek tiyatroyu, çağların tiyatrosunu anlatmak istiyorum; gülünce kaçarak kutsal olana saygısızlık etmeksizin, insanoğlunun, yaşamı imgesel bir biçimde yorumlamasıyle, Dionysus'a tapınmasından doğan ilk tiyatronun soyundan gelmiş olmakla övünebilecek bir tiyatroyu, yüce ve biricik anlamlı görevine, bir Tapınak olma görevine dönen tiyatroyu kastediyorum; yaşam'ın ozanca yorumu ve simgesel bir biçimde kutlanışı dininin, yaşamanın maskeleri arasında bir maske gibi yaşamak için harcanan ruh boğucu çabanın ruhlarını öldürdüğü insanoğluna iletildiği bir Tapınak olma görevi.

Ama, oyuncuların maskelere karşı çıkacaklarını kestiriyorum: maskelerin, kişiliklerini körlettiklerini, onları, heyecanları, en büyük zenginlikleri olan yüz anlatımlarıyle iletmekten yoksun bırakacağını öne sürecekler. Bununla birlikte, ben, maskelerin, onlara yepyeni bir oyun çeşiti olanağını sağlayacağını, bir ya da iki mevsim maskeli rollere çıktıktan sonra, sanatlarının geliştirilmemiş bir çok olanaklarını öğreneceklerini öne sürüyorum. Hem, maskeler, ne Yunanlı oyuncunun kişiliğini öldürmüştür, ne de Doğu oyununu bir sanat olmaktan alakoymuştur.

(*The American Spectator* dergisi, ocak 1933)'den

çeviren: **Şadan KARADENİZ**

tiyatro ve ikinci yüzü • antonin artaud

Her gerçek madalyanın, kendisini ikileştiren bir gölgesi vardır; nesneye biçim vermekte olan bir heykeltıraş, an olur, varlığı rahatını kaçıran bir gölgeyi ortadan kaldırabildiğini sanır, işte bu andan sonra da sanat diye bir şey kalmaz.

Bugün artık çözüp kavradığımız hiyerogliflerin bize aktardığı o her büyüleyici kültür gibi, gerçek tiyatronun da gölgeleri vardır ve bütün diller ve sanatlar arasında, sınırlarını kırabilmiş gölgelere hâlâ sahip kalabilmiş tek alan tiyatrodur. Bu arada şunu da hemen söyleyebiliriz ki, ta başlangıçtan beri bu gölgeler hiç bir sınır tanımamışlardır.

Tiyatro üzerindeki değişmez düşüncemiz, gölgesiz bir kültür üzerindeki değişmez düşüncemizle birleşir; bu gölgesiz kültürde, ne yana çevrilirse çevrilsin hep boşlukla karşılaşır kafamız, mekân denen şey ise dolu, dopdoludur oysa.

Ama devinim içinde olduğu, canlı araçlar kullandığı için, gerçek tiyatro, yaşamın sendeleyip durduğu noktada, gölgeler oynatıp sürer gider. Aynı jesti iki kez değil de, durmadan yeni jestler yapan oyuncu bir devinim içindedir ve kuşkusuz, bir takım biçimleri zorlamaktadır; ama bu biçimlerin arkasında ve onların yıkılmasıyle bu biçimlerin yıkılmasından sonra başlayan şeylere erişiyor o ve onların sürüp gitmesini sağlıyor. Hiç bir şeyde olmayan ama, jest, ses, söz, ışık ve bağrışma gibi her türlü anlatım yolunu kullanan tiyatro, usun kendini göstermek için bir anlatım yoluna gereksinme duyduğu noktada bulunur tam.

Ve tiyatronun, yazılı sözler, müzik, ışık ve sesler gibi bir dille anlatım bulması, kısa bir süre için yitip gittiğini gösterir onun bu anlatım yollarından birinin seçilmesi, onun kolaylıklarına karşı bir eğilim duyulduğunu ortaya kor çünkü; bu yolun sınırlandırılmış olması ise, kendisinin kurumasına, yozlaşmasına yol açar.

Kültür için olduğu gibi tiyatro için de önemli olan, birtakım gölgeleri adlandırıp yönetmektir; kendini bir biçim ve dil içine sokup kalmayan tiyatro, gerçi yalancı gölgeleri yıkıp dağıtır ama, yörelerinde asıl yaşam temsilinin toplandığı yeni gölgelerin doğmasına yol açar.

Gerçek yaşama dokunmak, erişmek için dil zincirini kırmak, tiyatro yapmak, ya da yeniden tiyatro oynamak demektir; önemli olan da bu eylemin kutsal olarak kalması gerektiğine inanmamaktır. Önemli olan, herkesin bunu yapamayacağını, bu iş için birtakım ön hazırlıkları olmak gerektiğini bilmektir. Kişinin ve kişi güçlerinin o her zamanki sınırlandırılmalarını reddetmeye ve gerçek denen şeyin sınırlarını sonsuzlaştırmaya götürür bu.

Tiyatroyla yenilenen yeni bir yaşam anlamına inanmak gerek; burada kişioğlu, henüz ortada olmayan ama onu yaratan şeye egemendir. Ve henüz ortada olmayan bu şey yine doğabilir, yeter ki basit saptama araçları olarak kalmakla yetinmeyelim biz. Bunun içindir ki, yaşam sözcüğünü kullanırken, olayların dış görünümüne göre bir yaşamın değil, biçimlerin erişemedikleri o bir çeşit kırılgan, ince ve oynak odak noktasının söz konusu olduğunu bilmek gerekir. Ve günümüzde hâlâ tamusal ve gerçekten kargışlanacak bir şey varsa, o da, ateşte yakılan ve yakıldıkları odun yığınları üzerinde bir takım el kol işareti yapan cezalılar gibi davranacak yerde, biçimler üzerinde sanatlıca oyalanıp durmaktır.

Tiyatro ve Veba

Olanaksızlığın gerçekten başladığı, sahneye aktarılan şiirin, gerçek duruma getirilmiş simgeleri besleyip sıcaklaştırdığı andan sonradır ki tiyatro söz konusu olabilir ancak.

Gerçek bir tiyatro oyunu anlamların rahatını bozar, baskı altındaki alt bilinci özgürlüğe kavuşturur, kişiyi bir çeşit erkekçe başkaldırmaya götürür (bu başkaldırma da erkekçe olduğu zaman tüm değerini bulur ancak) ve bir araya gelmiş topluluklara zor ve kahramanca bir durumu kabul ettirir.

Mystères d'Eleusis'te yalın biçimini bulmuş ve gerçekten çok iyi verilebilmiş hastalığın o korku salıcı görünüşü, her gerçek tiyatronun erişmesi gereken birkaç eski çağlar trajedisinin o karanlık zamanına bir karşılık olmaktadır.

Eğer gerçek tiyatro veba gibiyse, bu onun, bulaşıcı olduğundan değil, tıpkı veba gibi bir öldürücülük ortamının açığa vurulması, ileri sürülmesi, dışa doğru itilmesi olduğundandır; öyle bir öldürücülük ortamı ki, onunla usun bütün bozuculuğu, bütün ayartıcılığı bir birey ya da bütün bir ulus üzerinde toplanır.

Veba gibi, kötülüğün bir zamanı, kara güçlerin baskın olduğu dönemler vardır; daha derin, daha büyük bir güç, ortadan kaldırıncaya dek besler bunları. Tiyatroda da veba gibi tuhaf bir çeşit güneş vardır, anormal yoğunlukta bir ışık; bu ışıkta güç ile olanaksız birdenbire bizim için normal bir öğe olarak görünüverirler.

Tiyatro da veba gibi, ölüm ya da iyileşme ile çözülen bir buhrandır. Hem veba yüce bir hastalıktır, çünkü tam bir buhrandır o, ardından ya ölüm gelir ya da tam bir arlanıp paklanmışlık. Tıpkı bunun gibi tiyatro da bir hastalıktır, birşeyler yıkılmadan erişilmeyen yüce bir dengedir çünkü. Usu, erklerini yücelten bir sayıklamaya çağırır; ve sonunda görürüz ki, insan açısından, tiyatro eylemi de veba eylemi gibi iyilik getiricidir; çünkü bu eylem, insanları, birbirlerini oldukları gibi görmeye götürmekle maskeleri düşürür, yalanları, miskinlikleri, alçaklıkları ikiyüzlülükleri ortaya vurur; duyuların en açık verilerine dek yayılan o boğucu ölümlülüğü sarsar; ve yığınlara, gölgede kalmış güçlerini, gizli yeteneklerini göstererek onları, alınyazısı karşısında yüce ve kahramanca bir durum almaya çağırır.

Ve şimdi söz konusu olan, hiç farkına varmadan kayıp giden, intihar eden bu dünyada, bu yüce tiyatro kavramını kabul ettirebilecek ve hepimize bugün artık inanmadığımız dogmalar yerine geçecek doğal ve büyüleyici şeyi verebilecek bir insan çekirdeğinin bulunup bulunamayacağı sorunudur.

Sahneye Koyuş ve Fizikötesi

... Nasıl oluyor da batı tiyatrosu, tiyatroyu, ikili konuşmalar tiyatrosundan başka bir açıdan göremiyor? İkili konuşma, yalnız sahneye özgü birşey değildir; betikte de olur bu; edebiyat tarihi betiklerinde, konuşma

dili tarihinin küçük bir dalı olarak düşünülen tiyatroya bir yer ayrılması da bunun bir kanıtıdır.

Sahnenin özdeksel ve somut bir yer olduğunu söylüyorum ben, kendisini doldurmamızı ve ona somut dilini konuşturmamızı ister bu yer.

Duygulara yöneltilmiş ve sözden uzak bu somut dilin önce duyguları doyurması gerektiğini, dil için olduğu gibi duygular için de bir şiirin olduğunu, burada sözünü ettiğim özdeksel ve somut dilin, anlattığı düşüncelerin söz dilinden kurtulduğu ölçüde ancak gerçek tiyatro dili olduğunu söyledim. Bu da, dil şiirinin yerine, mekânda bir şiir koyma olanağını verir bize.

... Söz dilini fizikötesinde düşünmek, dile, genellikle anlatamadığı şeyleri anlattırmak demektir: dili, alışılmamış, yepyeni bir biçimde kullanmak, ona yeni sarsma olanakları vermek, onu mekânda etkin bir biçimde bölüp dağıtmak, vurguları salt ve somut bir biçimde ele almak ve onlardaki o bir şeyi yırtıp gerçekten ortaya koymak olanağını yeniden kendilerine kazandırmak, dil ve onu bayağıca yararcı, besinsel kaynağına sırt çevirmek, kısacası dili bir okuyup üfleme, bir büyülü sözler olarak düşünmek demektir.

Sahnede anlatımı bu etkin ve şiirli yolda düşünmedeki herşey bizi, tiyatronun bugünkü ruhbilim ve insan anlayışından ayrılmaya ve tiyatromuzun bugün'hepten kavramını yitirdiği o mistik ve dinsel anlayışını yeniden bulmaya götürür.

Üstün Yapıtlara Yeter Demek

...Tiyatronun değişmesi için uygarlığın değişmesi gerektiğine inananlardan değilim ben; ama en güç ve en yüce anlamda kullanılan tiyatronun, birçok şeylerin oluşum ve görünümü üzerinde etki yapma gücünü taşıdığına inanırım. Sahnede iki sevgi gösterisinin, iki canlı odağın, iki sinirsel manyetizmanın birbirine yaklaşması, yaşamda, sonrası olmayan bir ahlâksızlıktaki o iki üst derinin birbirine sürtüşmesi kadar bütün, gerçek ve kesindir.

Bir *yırtıcılık* tiyatrosundan söz etmem işte bundandır benim. Hepimizdeki bu herşeyi kırıp dökme hastalığı ile, yırtıcılık sözünü ilk ağzımdan çıkardığımda, bu sözcük herkes için hemen kan anlamını taşıdı. Ama "yırtıcılık tiyatrosu" önce benim için güç ve yırtıcı tiyatro anlamınadır. Temsil alanında da, vücutlarımızı karşılıklı yara bere içinde koyarak birbirimize karşı gösterebileceğimiz yırtıcılık söz konusu değildir. Söz konusu olan, nesnelerin bize karşı gösterebileceği çok daha korkunç yırtıcılıktır. Özgür değiliz biz. Ve hâlâ gök kubbe başımıza düşüp yıkılabilir günün birinde. Tiyatro da işte, her şeyden önce bizlere bunu öğretmek için yaratılmıştır.

Yırtıcılık Tiyatrosu

... Demek söz konusu olan, tiyatroyu, sözcüğün tam anlamıyle bir iş, bir görev durumuna getirmektir; kanın damarlarda dolaşımı ya da düş imgelerinin beyinde o kaoslu gelişimi kadar sınırlandırılmış belirli bir şey durumuna getirmek; bu ise dikkatin etkili bir biçimde elde tutulması, gerçekten eli kolu bağlı bir tutsak durumuna getirilmesiyle sağlanabilir ancak.

Tiyatronun gerçek tiyatro olması, demem şu, gerçek bir hayal aracı olabilmesi için, seyirciye gerçek düş kalıntıları sağlaması gerekir; bu düş kalıntılarında, kişinin cinayet işleme isteği, sevgi konusundaki saplantıları, yabanlığı, gerçekleşmesi olanaksız düşleri, yaşam ve nesneler üzerindeki ütopik düşünceleri ve hatta yamyamlığı, sanal ve düşsel bir planda değil, bir iç planda fışkırıp ortaya çıkar.

Başka bir deyimle, tiyatro, her yola baş vurarak, yalnız nesnel ve dıştan betimlenmiş bir dünyanın bütün görünümlerini değil, bir iç dünyayı, fizikötesi olarak düşünülen insanı bütün yönleriyle yeniden ele alıp ortaya koymaya çalışmalıdır.

Sahne Dili

Söz konusu olan, ağızla söylenen sözü ortadan kaldırmak değil, sözcüklere aşağı yukarı düşlerde taşıdıkları önemi vermektir.

Sahne-Salon

Sahne ve salon ayrımını kaldırıp yerine bir tek yer koyuyoruz biz; arada hiç bir bölme, hiç bir parmaklık olmayacak, eylem bu yerin ta kendisinde cereyan edecek. Oyunla seyirci, oyuncuyla seyirci arasında doğrudan doğruya bir bağ kurulacak; çünkü eylemin ortasında yer almış olan oyuncu bu eylemle her yandan sarılmış olacak. Bu sarılmışlık da salonun biçiminden ileri gelmektedir.

Çeviren: **Tahsin SARAÇ**

federico garcia lorca • tiyatronun sorumluluğu[1]

Değerli dostlarım: vaktiyle kendi kendime kesin olarak söz vermiştim, onuruma düzenlenecek bir töreni, verilecek şöleni, alkışın her türlüsünü geriçevireceğim, diye; nedeni, ilkin, biliyorum ki bunların her biri bizim edebiyat tabutumuza ayrı bir çivi daha çakar; sonra da, onurumuza

1) *Yerma* adlı oyununun ilk oynandığı gece, oyundan sonra, Lorca sanatçılarla bu konuşmayı yapmıştır.

çekilen bir söylevden daha can sıkıcı, ne denli içten olursa olsun, düzenlenmiş alkıştan daha iç karartıcı bir şey olmadığını keşfetmiştim.

Ayrıca, laf aramızda, şölenler ve söylevlerin, "Artık ona karşı görevimizi yaptık" diye düşünen dostlarının iç erincine ermelerinden dolayı, onlara konu olan kişiye hiç de uğur getirmediğine inanıyorum ben.

Şölen, bizi en az seven kişilerin türlü türlüsünün bulunduğu, bizimle oturup yemek yiyen kaşarlanmış insanlar toplantısıdır.

Ozanlara ve oyun yazarlarına saygı gösterisinde bulunmaktansa, onlara meydan okumalı, saldırmalı bence; bize, dobra dobra ve tutkuyla sorulmalı: "Bunu yapmaktan korkar mısınız?", "Ne haltedeceğini şaşırmış bir insanın acısını anlatmaya gücünüz yetmez mi?", "Savaştan nefret eden askerlerin umutsuzluğunu göstermeye yüreğiniz yok mu?"

Bunalımlı bir sevi üzerine kurulmuş gerekseme ve çabalayıp durma, sanatçının ruhunu kıvama sokar, dalkavukluksa onu kadınsılaştırır ve yokoluşa sürükler. Tiyatrolar aldatıcı çekiciliklerle doludur, ser güllerinden yapılmış çelenkli çekiciliklerle; halk, kendine verileni yeter bulur, kof kalpleri ve kof diyalogları alkışlar; ama unutulmaktan kendini kurtarmak isteyen oyun yazarı ozan, yabanıl çiçekli kırları, gün ışırken köylülerin didinip durduğu çiyli tarlaları, iniltisini kimsenin duymadığı, sazlar arasında ölen, esrarengiz bir avcının vurduğu güvercini unutmamalıdır.

Çekici şeylerden, dalkavukluk ve kutlamalardan uzak durarak, *Yerma*'nın ilk gecesi dolayısıyle, kendime hiç bir onur payı çıkarmış değilim; ama, İspanyol tiyatrosunun ışığı, bir sanatçı olarak kusursuz meslek hayatı olan, Yerma'nın övgüye değer yorumcusu büyük Margarita Xirgu ve onu başarıyla destekleyen topluluğundan, Madrit tiyatro dünyasının özel bir temsil vermesini istemiş olduğunu öğrenmek, şu kısa yazarlık hayatımın en büyük zevki olmuştur.

Bizi burada toplayan bu seçkin tiyatro çabası dolayısıyle sizlere en derin ve en içten teşekkürlerimi sunarım. Bu gece ne bir yazar, ne bir ozan, ne de insan yaşamının zengin görünümünün sıradan bir öğrencisi olarak değil, yalnızca toplumsal eylem tiyatrosunun bir tutkunu olarak konuşuyorum. Tiyatro, bir ülkenin eğitimi için en yararlı ve en etkin araçlardan biridir, onun yüceliğini ya da çöküşünü gösteren bir barometredir. Duyarlığı olan, oturmuş bir tiyatro, tragedyadan vodvile değin her dalıyle, bir halkın duyarlığını birkaç yıl içinde değiştirebilir; buna karşılık, uçmaya yarayan kanatları at tırnağına dönüşmüş yani soysuzlaşmış bir tiyatro, bütün bir ulusu kabalaştırır ve uyuşturur.

Tiyatro bir gözyaşı ve kahkaha okuludur, bir kürsüdür, insanların davranışlarını açığa vurmakta özgür oldukları ve insan duygularının canlı örneklerle anlatıldığı bir yerdir tiyatro.

Tiyatrosuna yardım etmeyen ve desteklemeyen bir ulus, ölmüş değilse bile ölmek üzeredir; halkının dramını, tarihsel ve toplumsal yürek vuruşunu duymayan ve ister kahkaha ile ister gözyaşlarıyle olsun, onun ruhunun ve görünümünün gerçek rengini yakalamayan tiyatronun kendine tiyatro adını vermeye hakkı yoktur, o bir eğlence yeri ya da "zaman öldürmek" denen o korkunç şeyin yapıldığı bir yer olmaktan başka bir şey değildir. Söylediklerimle kimseyi amaçlamıyor, kimseyi gocundurmak istemiyorum; olmuş bir olaydan değil, çözülmesi gereken bir sorundan söz ediyorum.

Hergün, sevgili dostlarım, tiyatroda bir bunalımdan söz edildiğini duyuyorum ve bana hep öyle gelir ki bozukluk görünürde değil, derinde, köktedir; kısaca söyleyeyim, bu bir örgüt bozukluğudur.

Oyuncular ve yazarların, üzerlerinde ne devlet ne de sanat denetimi olan, başıboş ve bütünüyle ticaret amacıyle iş gören yönetmenler elinde kaldıkları sürece, yönetmenler bütün yargılamalardan uzak kalacak, hiç bir kurtuluş umudu olmaksızın, oyuncusuyle, yazarıyle, her şeyiyle tiyatro her gün biraz daha çökecektir.

Çok düşkün bir seyircisi olduğum rövü, vodvil, fars gibi o güzelim hafif tiyatro, böyle sürüp gidebilir, hem, bu türler kendilerini kurtarabilir bile; ama manzum oyunlar, tarihsel oyunlar, *zarzuela*[2], çok emek isteyen, gerçek yeniliklere olanak veren türler olduğu için, günden güne gerilemenin acısını çekecektir ve yukardan yönetilmesi gereken, bunlara karşı olan, bunlara saldıran halka onları zorla kabul ettirmeye ne kimsenin gücü yeter, ne de bu yolda esirgemezlik yapılabilir. Tiyatro kendini halka kabul ettirmelidir, halk kendini tiyatroya değil. Seyirci okul çocuğuna benzer, en ağırbaşlı öğretmeni bile yumuşatan, uslu çocukların sandalyelerine iğne koyan, ele avuca sığmaz bir çocuğa; bunun için, ne pahasına olursa olsun, yazarların ve oyuncuların, onları eğitme sorumluluğunu, bu büyük sorumluluğu yeniden üzerlerine almaları gerekmektedir.

Halk eğitilebilir, diye düşünüyorum ben, –tabiî, *halk* diyorum, *insanlar* değil–; birkaç yıl önce Debussy ve Ravel'in yuhalandığını görmüştüm, ilkin yuhalanan bu yapıtların basit halkça çılgınca alkışlandığını da görmüş bulunuyorum çünkü; nasıl ki, Almanya'da Wedekink, İtalya'da Pirandello ve başka yerlerde başka birçok sanatçının da başına gelmiştir bu.

Tiyatronun yararı, yorumcularının durumu ve onuru için, yapılmalı bu; ilerde yeterince karşılık bulacağı için, tiyatroya karşı bu saygınlık sürdürülmeli. Yoksa, gölgesinden korkmak, fanteziyi ve hayalgücünü öldürmek demek olur bu, her ne kadar, bir zamanlar eğlendirici her şeye sanat damgası vurulmuş, böylece niteliği düşürülmüş, şiiri yokedilmiş ve

2 *Zarzuela:* genellikle gülünç bir konusu ve müzikten başka diyaloğu da olan İspanyol operası. (Çev.)

sahne hırsızlara sığınak olmuşsa da, her zaman hep bir sanat olmuş olan ve her zaman da değerli bir sanat olarak kalacak olan tiyatronun çekiciliğini öldürmek demek olur.

Sanat her şeyin üstündedir. En alçakgönüllü sanat bile, ve siz, benim sevgili oyuncu dostlarım, siz sanatçılar her şeyin üstündesiniz. Siz sanatçılar, tepeden tırnağa, bu acınacak, düzmece sahne dünyasına, aşk ve görev duygusuyle girdiniz. Asıl mesleği olsun olmasın, sanatçılardan sözediyorum. En küçüğünden en büyüğüne değin her tiyatronun salonuna ve giyinme odasına, "ticaret" sözcüğünü ya da söylemekten çekindiğim başka sözcükleri yazmamız gerekmiyorsa, "sanat" sözcüğü yazılmalıdır. Seçkinlik, düzen, esirgemezlik ve sevi sözcükleri yazılmalıdır.

Size ders vermek istemiyorum, kendim ders alması gereken biriyim üstelik. Söylediklerim, coşku ve şimdiye değin edinilmiş kanılarca söyletilmiştir bana. Eski bir soydan gelme olduğum için, iyi bir Endülüslü olarak serinkanlılıkla düşünebilirim ben. Biliyorum ki, kırda sabahın ilk ışığını uzaktan sakin sakin seyredenle birliktedir gerçek, azıcık aşım ağrısız başım örneği hep "Bugün, bugün, bugün" diyenle değil. Biliyorum ki, yeryüzünü saran yeni bir yaşamın yaklaşmakta olduğunu sezip, "Yarın, yarın, yarın" diyenler haklıdır, gözlerini gişe kasasına dikip "Şimdi, şimdi, şimdi" diyenler değil.

(*Theatre Arts* dergisi, ekim 1950)'den

çevirenler:

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU-Saime GÖKSU

christopher fry
niye mi koşuk?

Tiyatroda koşuk, birçok kimseler için ya kızdırıcı, ya sıkıcı, ya dikkati dağıtıcı, ya da özentili bir moda dalgasıdır. Gün olur, öylelerine 'hoşaftan ne anlarsınız siz?' diyecek hallere gelirim. Edebiyat konusunda öyle şeyler söyleyenlere pek o kadar raslamazsınız. Şiir diye bir nesne dünyada kalmamalı diyenler adım başında çıkmaz karşınıza. Wordsworth

Damarlarında, gönlünün içinden duyarak

diye yazdığı zaman bu sözlerini niye koşuk olarak yazmış da düz yazı olarak yazmamış diye bir soru sormadan önce kafamızı iyice bir toplamamız gerekir. 'Damarlarında, gönlünün içinden duyarak', düzyazının

çok daha uzun cümlelerle anlatacağı bir şeyi şiirin ne kadar hızlı, ne kadar tutumlu bir deyişle anlatabileceğine iyi bir örnektir, bu arada söyleyivereyim.

Tiyatroyu tek bir ulaşım biçiminin sınırları içerisine sıkıştırmak için ne gibi bir sebep gösterilebilir? Koşukla yazılmış oyunla düzyazı oyunun birbirine karşıt olduğuna ya da birinin varlığının ötekinin varlığına engel yarattığına inananlar bile var; bu konuda neredeyse bir ırk ayrımı gözettiliyor sanırsınız. Böylesine bir karşıtlık, böylesine bir yarışma, saçma bir şey. İşin doğrusu, yan yana var olan düzyazı ile koşuğun biribirilerinin tehlikelerini ortadan kaldıracağıdır. Biribirilerinin erişebileceği bölgelerden bütün bütün çıkıp ötelere uzanacak olurlarsa, kendiliklerini, kimliklerini yitirirler, bir yanda biri gazete ağzı, resmî yazışma argosu ya da kalıplaşmış cümleler dizisi halini alır, bir yanda da öbürü, puslu, soyut, özentili bir hale girer. Ayrımların bu karşılıklı oyunu (eski danslarda görüldüğü gibi kadınla erkeğin biribirlerinden uzaklaşırlarken biribirlerinin ellerine şöyle bir dokunuşları) gerek düzyazıyi, gerek koşuğu bir çekicilik, sevimlilik durumunda tutar.

Koşukla yazılmış bir oyun karşısında duyduğumuz tedirginliği açıklamanın bir yolu, tiyatronun can damarının eylem olduğunu söylemektir; sözcükler üzerinde –az da olsa– gereğinden fazla durmak, bir atletin sırtına ağır giysiler geçirmek gibi bir şey diye görülüp düşünülmektedir. Tiyatroya, sıkıştırılmış bir süre içinde birtakım hayatların sorunlarının ortaya dökülüşüne ilgi duyalım diye gideriz. Sahnedeki kişilerin oturup dertlerini, sıkıntılarını *tartışmalarını* görmeğe değil, bu dertleri, sorunları *yaşamalarını* seyretmeğe, dinlemeğe gideriz.

Ancak, sözlerle eylemin biribirinden ayrı, biribiriyle bağlantısız olmadıklarını biliyoruz. Biri öbürüne ışık tutar; eylemin anlamını bütünüyle araştırıp anlatacak şey, sözlerdir. 'Kırmızı Ambar'da Maria Marten'in öldürülmesi ile Macbeth'in şatosunda Duncan'ın öldürülmesi karşısında fiziksel eylemin, iki oyunda da, kabaca aynı olduğu halde bu eylemlerin anlamının bütün bütün değişik olduğunu anlarız. Birinde eylem yalnızca 'yapılmakta', ötekinde ise, 'yaşanmaktadır'. Bu yaşayışın görgüsü de sözlerin içinde bulunuyor. Dahası var; bu görgü, eylemin temel niteliğidir. Görgü, eninde sonunda, eylemin kendidir. Eylem, Duncan'ın göğsüne saplanan hançer, ya da Macbeth'in eline bulaşan kan değil, bu işlerden yükselen sözlerin verdiği sınırsız görgüdür, bu işlerin doğurduğu sözlerin verdiği,

Uykudur Macbeth'in öldürdüğü,

ya da,

... şu elim benim, kalabalık
denizleri kana boyasın, daha iyi,
yeşilini kırmızıya çevirerek...

gibi sözlerin yarattığı görgüdür.

Kendinden gerek önceki, gerek sonraki sözlerin içinde 'şu elim benim' gibi üç söz, insan eli üzerine, insan elinin yapabildikleri üzerine düşündüklerimizi öylesine derinleştiriyor ki, eylem, yalnız bu tek insan, yalnız bu tek iş konusunda gerçek olmakla yetinmiyor; ilk günahtan sonra Tanrının gözünden düşmüş dünyanın ilk günlerinde girişilmiş, doğanın temel öğelerine bağlı bir eylem haline geliyor. Yalnız sesleri düşünecek olursak, ergimiş lavların meydana getirdiği bir çöl gibi soluyan 'kalabalık' karşısında 'şu elim benim'in üç kısa vuruşu bize bir varlık duygusu, görgüsü verir; vermelidir yahut da... Bir konuşma süresinde bir değil, iki; iki değil, yirmi eylem olduğunu anlamağa başlarız.

Sözlerin bize daha geniş, daha derinlemesine bir eylem görgüsü verdiği yolunda söylediklerime belki de katılmağa hazırsınız ya, gene de 'Niye koşuk kullanılsın? Niye kolalı kalıplı heceler dizisi kullanılsın? Cümlenin yapmacık bir bölüntüyle mısra haline getirilmesi niye?' diyebilirsiniz.

Ben şöyle diyeyim: Soruları bir yana bırakalım; koşuk oyunlar, eşek arıları gibi, açığa vurmadıkları birtakım nedenler yüzünden bizim yaşayışımıza girmiştir, düşüncelerimizi ona göre sürdürelim. Bana izin verin de evrende örgensel bir sıkı düzen, bir örnek ya da orantı bulunduğunu, bunun, gördüğümüz her şeyde apaçık ortaya çıktığını, en büyükle en küçüğü, biçimle davranışı, doğal olayla tarihsel olayı birleştiren, bir araya getiren bir abrama gücü olduğunu, bilgiliğini içimize, algılarımıza damga gibi bastığını düşüneyim. 'Sırtı kulelerle pekiştirilmiş filler' diyen Milton, 'İri gümüşü gözlü, dikkati çeken bir adam' diyen Wordsworth, örneğin,

> Şimdi sevgisiyle birlikte, şimdi soğuk mezarında,
> Yalnız başına kalmış, kimsiz, kimsesiz.

diyen Chaucer ölçüsünde bu örgensel düzene bağlı kalmamışlardır.

Yerçekimi yasasıyle, ahlâk yasasıyle, bizleri altı değil de iki ayaklı yapan yasayla aynı çeşitten olan, 'damarlarımızda, yüreğimizin içinden duyulan' biçim verici ama inaksallıktan uzak bir varlık bulunduğunu düşünmeme izin verin.

Bu sözlerime bakıp, eğlenmek üzere bir akşamınızı geçirmeğe gittiğiniz tiyatrodan değil de Eleusis 'mysterion'larından söz açtığımı sanacaksınız belki. Gerçekte, 'Niye koşuk kullanılsın?' sorusunun suçu bu. Doğrusunu isterseniz, böyle bir sorunun sorulmasını gerektirmeyecek ölçüde iyi, seyircilerin bir bölüğünün, ara ara hoşuna gidecek değil, hepsinin başından sonuna dek hoşuna gidecek, nesnelerin doğrudan doğruya görünüşleriyle sonrasız niteliklerini ustalıkla bir araya getirip gösterecek bir oyun yazmam, yazabilmem gerekirdi.

Böyle bir oyun yazacağıma söz verebilmeği isterdim. Birkaç kuşakta bir, bunların her ikisini bir arada anlatabilecek dilin yeniden biçimlendirilmesi gerekli oluyor; birtakımımız, masaldaki eşek gibi, kendi cinsimizden olan yaratıkla anlaşmanın, aramızda ulaşım kurulmasının, öyle pek kolay olmadığını anlıyor. Yanlış düşüncelere, yanlış anlaşılmaya yol açabilecek her şeyden sakındığımızı sanırız, sonra da (Viyana yakınlarında geçen, Avusturya-Macaristan savaşı üzerine yazılmış bir oyun olan) *The Dark is Light Enough* oyunumun bir temsilinden sonra bir bayın, iyiliksever kişilerin duruma boyun eğmiş haliyle, 'Bu Rus oyunlarını da bir türlü anlayamam,' demesi gibi, seyircilerden birinin oyun üzerine yorumunu işitir, şaşırırız.

Şiirden, ne dediğini bize anlatmasını istemek, bir şeyciklere yaramaz; şiir, söylediğinden, dediğinden başka bir şey değildir de ondan. Tiyatroda, doğrudan doğruya anlaşılan bir yüzeysel anlamı, hemen etkisini gösteren bir anlamı olmalıdır şiirin. Ama görevinin bir yarısı da, bu anlamın altında, kulağı –bilinçli olsun, bilinçsiz olsun– bir çeşit varlığın, bir çeşit oluşun görgüsüne çekmesi olmalıdır.

Çağımız, bir kılavuzlar, ideolojiler, belirli markalarla piyasaya çıkarılan ilâçlar, parolalar çağı olmuştur; konumumuzu belirtip seçmek, şununla bunun arasında kesin sınırlar çizmek, her şeye bir yafta yapıştırmak, her şeyi çözümlemek, her kılı kırk yarmak zorundayız bu çağda; sözü, lâfzı yaşamak zorundayız çünkü yasa, bu sözdür, bu lâfızdır, başka bir şey değil. Ama biz, şiirin daha başka, daha derin bir yasası olması olasılığını araştırıyoruz. Şiirin taşıdığı hakikat gözlerinizin önünde derinleşir. Hiç bir zaman saltık olmaz bu hakikat. Kesinlikle, araştırmayı sona erdirecek bir kesinlikle onu anladığımızı herkese ilân edebileceğimiz bir anı bekleyemeyiz, gelmez çünkü.

A Sleep of Prisoners adlı bir oyunumda, Kabil ile Habil karşılıklı zar atmakta, zarları sallarken Habil şöyle söylemektedir:

> Çok verin zarlarım, az verin
> İşlerimi
> Adsız gereksinmelerim yapın.
> Bilmediğimi biliyorum.

Bilenlerin yanında olmak kaygısıyle bilgi kırıntılarımızı, karar kırıntılarımızı öyle tutkuyla savunuyoruz ki yüzyıllar boyunca, bize karşı duranları, bizim sözlerimizden kuşku duyanları yaktık, zindana attık, vurduk, havaya uçurduk, işkence ettik onlara. Ama bilgi kırıntılarımızın cani, ruhu, bu karşı koymada, bu kuşkudaydı, inançta olduğu ölçüde... Bizim işkence ettiğimiz, bizim havaya uçurduğumuz, hakikatin ruhuydu, canıydı.

Tiyatroda şiir, dinleme eylemidir; kokuyu alan burnumuza, daha doğrusu sesi alan kulağımıza uyarak, önümüzde gittikçe açılan bir ülkeyi açımsamaktır. Çünkü sesin kendinin, arı sesin, musikiden de bildiğimiz gibi, kendine göre bir mantığı vardır; gönlümüzün içinden duyduğumuz evrensel düzene uymaz da bu mantık, neye uyar ki? Şu yeryüzündeki yaşayışımızda bu mantığın tuttuğu yer hesaba gelir gibi değildir. İçimizde uyumu, perde çeşitlenmesini uyandırır, iç uyuşmazlıklarımızın çözülüp karara varmasına yol açarsa, bizi de yaradılışımıza daha bir yaklaştırmış olur bu mantık.

İçinde musiki taşımayan kişi,
Tatlı seslerin uyumuyle heyecanlanmayan,
Kendini satacak, düzenler çevirecek, yağmalara
girişecek insandır;
Ruhunun kımıltıları gece gibi donuktur, kördür,
Sevgileri Erebos kadar karanlık:
Güvenmeyin böylesine.
Musikiye kulak verin.

Musikiye kulak verin. Tiyatronun geniş çerçeveli alışverişi içinde bile kulaklarınız bir mısralık şiirdeki seslilerin kendi aralarındaki oyun'u kabul edebilecek durumda olmalı, bunları evrensel düzenin belirtileri diye bilmeli, mısradaki durguyu, hemen hemen, bir kelebeğin art kanadındaki çentik değerinde görebilmelidir. Ancak bu belirlilik, tiyatronun genel özelliklerine uygunluk içinde varolmalıdır; dikkati başka yöne çeken pek çeşitli öğelere karşı, -seyircilerin öksürmesine, yazarın hatalarına, hatta, ara ara, oyuncunun belleme aksaklıklarına karşı-, dayanıklı olmalıdır. Tıpkı, yaşayışımızda temel yapımızın bilinçliliğinin, içeride dışarıda bir yığın oyalayıcı öğeye karşı dayanıp altta kalmamak zorunda olması gibi.

Öylesine bir uyum yatar ki ölümsüz ruhlarda;
Ancak bu ölümlü çamurdan gömlek kabaca
Sararken onu, kulaklarımıza erişemez sesi.

Böylece işte, oyunun ana çizgileri, öykünün biçimi, kişilerin ortaya konuş yolu, eylemleriyle, daha geniş ölçülere erişebilecek kullanılışlarıyle, şiirin dokusunu ortaya çıkarmalı, ima etmeli. Eylemin ana çizgileri, öykünün üstünde, öykünün ötesinde bir anlam taşımalı; mythos'ları, efsaneleri ölümsüz bir hakikate erdiren, peri masallarını akla yakın olgular haline getiren çeşitten bir anlam; bir mesel ölçüsünde bilinçli, bir iğretileme kadar kurulu, düzülü olmayan, şiirin kendiliğinden, ister istemez dolduracağı bir çevre çizgisi çizer gibi olacağı bir anlam taşımalı...

Bütün bunlar, bu dört başı bağlanmış kuram, iyi, güzel, diyebilirsiniz şimdi bana; ne var ki, ülküsel biçimde olmaları gerektiği gibi değil,

oldukları gibi görmeliyiz koşuk oyunları; bize öyle geliyor ki, diyebilirsiniz, bunların birçoğu hiç değilse bir o kadar iyi, üstelik daha bir dürüstlükle, düz yazı ile yazılabilir. Söz gelişi, bunun gibi bir deyişi niye bize koşuk adı altında veresiniz?

Düşünüyorum da kimi zaman
Öyle ince eleştirici bir sağduyusu var ki
Kendi düşüncesi dışında bir şeye hayranlık duymamıza
imkân bırakmıyor
Oysa hesaba katması gerekirdi
Hatanın yaratıcı değerini.

İnsan yaradılışının, insan kişiliğinin, oranları ne olursa olsun, düzyazıya açık parçayla şiire açık parça diye ikiye bölünebileceğine inanıyorsanız, sizi kandırabilecek, doyurabilecek bir karşılık veremeyeceğim. Öyle sanıyorum ki her zaman bir ayağımız birinde, öbürü ötekinde yaşarız, ya da, şöyle söyleyeyim, bu alanların yüzde yüz birine ya da öbürüne katıldığımızı kesinlikle, çekinmeden söyleyebileceğimiz tek bir an bile yoktur yaşayışımızda. Görünüşte en anlamsız davranışlarımızın bile bizi geniş ölçüde aşan bir anlamları olmadığını kesinlikle söyleyebileceğimiz tek bir an bile yoktur.

Koşuğun bizlere ilettiği, iki anlam arasındaki bu gerginliktir işte; kimi zaman birinden yana çıkar, kimi zaman öbüründen yana. Düzyazı, konuşma dili özelliği taşıyan sözler, göz açıp kapayıncaya değin, bir cümlenin orta yerinde bile olsa, ritim, düzün bakımından yeterince değiştirilirse koşuğu içerebilecek bir duruma getirilebilir, sonra da, bu deyişin birliği bozulmadan gene düz konuşmaya dönülebilir; tinimizle tenimizin, görünüşe bakılırsa, bizi ikiye bölmeden içimizde bir arada bulunup iş görmesi gibi... Yazarın sorunu, bu düzenden, kazasız belâsız, ne zaman ayrılabileceğini, karşıtlık yaratabilmek için düzyazının düzününde ne zaman dinlenebileceğini bilmektir.

The Dark is Light Enough'ın bir yerinde durum, herkesi susturur; perdeyi indirmeden bu sahneyi sürdürüp gitmenin yolu kalmamış gibidir. İşte o zaman Kontes konuşmağa başlar. Ne dediğini söyleyeceğim size; koşuk, yapmasını istediğim şeyi yapmağı başardığı için değil, burada söylemek istediğimize uygun düştüğü için...

Ne yapacağız şimdi, zamanın durduğu şu anda?
Daha bir şeylerin söylenmemişliğine dönemeyiz artık;
Donmuş bir anın kapanına düşmüş yürek
Onmaz hiç. Bizi kurtaracak tek bir söz yok–
Hiç değilse şimdilik, düşüncelerimizi kımıldamağa
Kandırabilinceye değin–
Kurtarsa bizi bu sığlıktan, musiki kurtarır,
Kabaran denizin karanlıkta gelip demirli sandallara,
Onları oynatması gibi. Babam anlattıydı
Bir gece, pek geç vakit, Macar kaygısıyle
Dolu dolu bir gece.
Buda'daki Altın Boğa'ya gittiğini, orada
Parlamentonuzun Başkanını, tek başına,
Ceketini çıkarmış, danseder gördüğünü,
Orkestraya adım uydurarak, kendinden
Geçmiş, dansın havasında büsbütün
Başka adam olmuş haliyle; sürüp gitmiş bu,
Babam eşi dostuyle konuşup içerken,
Üç dört saat boyunca, durgu durak bilmeden:
Bu yetmişlik saygın adam, çevresindeki
Dünyayı, o saatler içinde, ancak arada bir
Gözünü orkestranın çingene yöneticisine
Çevirip, musiki kadar sözsüz bir anlaşmayla
Parçaların değişmesini istediğinde
Görüp kavrıyormuş ancak.
Yerin dibinden fışkırıp yaşlı adamın kaygıya karşı
Yardımına koşan, dansetmekmiş ancak.

Musiki kadar sözsüz bir anlaşma... Şiirin dile getirmeğe çalıştığı, bu anlaşmadır, yerin dibinden fışkıran, gönlün içinden duyulan düzenin bu açınlanışıdır; koğuşun bize sunduğu, budur işte!

(*Vogue*, mart 1955)'den

çeviren: **Bilge KARASU**

tiyatro gerekli, bağımsız, arı bir sanattır •

jean-louis barrault

Tiyatro'nun, sanatlar topluluğu içinde, öbürleriyle sık sık çatışmayan bir yeri varsa, gerekli bir sanat demektir.

Resim, heykel, mimarlık gibi plastik sanatlarla, şiir, musiki, edebiyat gibi öbür sanatlar gerçekte duyularımızı doyurmakla ün kazanmışlardır. Tiyatronun bunlar arasında bir yeri var mıdır?

Yanıtımız evetse, tiyatro gereklidir. Değilse, birtakımlarının dediği gibi, edebiyatın bir dalıdır; ikinci derecede bir sanattır. Ya da Beaudelaire'in dediği gibi, sanatların bir bileşkesidir. Yani resim, musiki, edebiyat gibi öbür sanatların bir bulaşma yeridir ki, bu yere tiyatro sahnesi deniyor.

Bana öyle geliyor ki, tiyatronun büsbütün bağımsız bir yeri var; öbür sanatların esaslı olarak ilgilenmediği birşeyleri kaygı ediniyor.

Konuşmayı, yürümeyi, devinmeyi birden kesip de dinlemeye, çevremizde kımıldadığını duyduğumuz varlığı algılamaya çalışırsak, bu varlığın birkaç yoldan bize vardığını, her yönden bizi çevirdiğini görürüz; yalnız görme, yalnız işitme değil, bütün öteki duyuları da kapsayan, en büyülü anlamında dokunma da bu varlığı algılamaya hazırdır.

Genel olarak beş duyumuz olduğu söylenir. Oysa gerçekte yüz duyumuz vardır. Geri kalan doksan beşi Çehov'un *Vişne Bahçesi*'nde sözünü ettiği duyular olup, dokunmada toplanır.

Öyleyse, varlığı derinin bütün gözenekleriyle algılasak, bütün kişisel radarlarımızı çalıştırsak, alabildiğine hızla kaçan an'ı, içinde bulunduğumuz anı algılayabiliriz. O an ki bilincine vardığımızda yok olmuştur, geçmişe karışmıştır. O içinde bulunduğumuz an ki, tam içinde bulunduğumuz an olabilmek için değişim geçirmekte olan bir zaman parçasıdır.

Bu içinde bulunduğumuz anı çözümlersek üç özelliği olduğunu görürüz: İlkin, devinim, varlığın akışı ki, filozoflar buna oluşum (devenir) diyorlar.

Bizim durumumuz ayaklarımızın altından zamanın bir ırmak gibi (Heraklit'in ırmağı) aktığını duyan, kayan döşemenin üstünde tutunmaya çalışan bir varlığın durumudur. Yaşam durmadan akmaktadır ki, bu, içinde bulunduğumuz an'ın devinimidir.

Yaşamayı, bu süregiden ölüm tehdidine karşı koymayı sürdürmek bizi dengede tutar. Dış evrenle sürekli bir değiş tokuş yapmak zorundayız. Dış evrenden algılarız, dışarıya veririz, alırız, saklarız, unuturuz.

İçinde yaşadığımız an'ın ikinci özelliği bu değiş tokuştur. Son olarak, dikkatle dinlendiğinde görülecektir ki, bu değiş tokuş ile bu devinim evrensel ritme uygun bir dalgalanmadadır.

Bu da içinde yaşadığımız an'ın üçüncü özelliğidir.

Öyleyse içinde yaşadığımız an bize üç biçimde görünür: Devinim; değiş tokuş; ritim. Dış evreni dinlediğimizde bunların üçü birden gelir bize. Her yönden algılarız onu.

Gerçekte hiç bir sanat, yaşamı içinde bulunduğumuz an, eşzamanlık ve dokunma duyuları yönlerinden göremez. Her sanat duyularımızdan birine yönelir. Bununla birlikte, kesin bir sınır da yoktur. Güzel bir tablo bir musiki gizlediği gibi; bir musiki parçası da gözümüzün önünde bir takım görüntüler canlandırabilir. Heykel devinim kazanabilir. Fakat ressamların, musikicilerin, ozanların başlıca kaygısı içinde yaşadığımız an'ın, eşzamanlığın, dokunmanın birlikte incelenmesi, yaratılması değildir.

Eğer böyle ise, bir oyun açımlıyorum. Bir sanat ki, "içinde yaşadığımız an" temeline dayanıyor. Yani deviniminde, değiş tokuş'larında, bir ritme uygun bir susku içinde tınlayan bir sanat. İşte bu *gerekli* bir sanattır.

Sanıyorum ki, bundan sonra bu sanata "tiyatro sanatı" diyebiliriz.

Bu denli gerekli bir sanat olan tiyatro, yaşamı, içinde yaşadığımız an, değiş tokuş, dokunma yönlerinden gözlemledikten sonra, belli bir seçimle onu yeniden yaratır.

Öyleyse şimdi bu oyunu (ya da sanatı) gerçekleştirmeye elverişli bir araç, daha doğrusu iki gereç bulmak gerekiyor.

İki gereç dedim, çünkü bütün sanatlar için gereklidir bu. Her sanat iki gereçten –gereçlerin cansız olması yeğlenir– birini, öbürüne sürterek yaşamı yeniden yaratmak için yararlanır. Kâğıda, tüy kalemle yazılır; taş yontuçla yontulur; beze fırça sürülür. Bu iki ölü, cansız nesneden bir yaşam yankısı çıkarabilmek için girişilen bir savaştır.

Sanat, ölümden dirime, yaşama bir yükselme gibi, bir türlü öç alma isteği gibi görünüyor.

Dengesizliğin, ölümün her an tehdit ettiği insanoğlunun yaşamla bağlarını sağlamlaştıran yapıtlar yaratarak, ölümden öç almak istemesi haklı bir tepkidir.

Bu tiyatro sanatı içinde iki gereç bulmak gerekiyor.

Doğal durumunda devinimin, değiş tokuşun, ritmin birleştiği bir tek varlık biliyorum: İnsan.

Omurga, devinimin; göğüs o değiş tokuşun; kalp ise ritmin merkezidir.

Kalbin birbiri ardına vuruşları, sistolleri, diastolleri sanki bir ölçüye uygundur. İnsan da bu ölçü'nün titreşimindedir.

İnsanın yanına koyabileceğimiz ikinci gereç ise uzaydır. İnsan bu uzay içindeki devinimi, yer değiştirmeleriyle, belli bir seçimle içinde yaşadığımız an açısından yaşamı, yapay olarak yeniden yaratır.

Öyleyse, tiyatro dediğimiz bu sanat esas bakımından fizik, kasıl (musculaire) bir sanat. Söz, kendisi bir soluk, bir kasıl gerilim sonucudur.

Bütün bunlardan sonra tiyatro sanatı, sanatlar içinde bağımsız bir yeri olan, gerekli bir sanat gibi görünüyor bana.

Öyleyse bu sanatı uygulayabilmek için bir parça uzay ile bir insan yetecektir.

*

Gereç olarak insandan, yani yaşayan bir maddeden yararlanmak, tiyatroyu katkısız arı bir sanat olmama tehlikesiyle karşı karşıya getiriyor.

Gerçekten bütün öteki sanatlar, sanatçıya itaatsizlik etmeyecek ruhsuz, cansız maddeler kullanmaktadır. Tıpkı ev yapımında eski kerestenin daha yaş olup, çalışmakta bulunan keresteye yeğlenmesi gibi.

Cansız gereçlerle yapılan sanat yapıtları artık önemli hiç bir değişikliğe uğramazlar. Şüphesiz bir tablo geçen yıllarla bozulabilir, bir heykel aşınabilir, dağılabilir. Fakat bunun için yüzyıllar geçmesi gerekir.

Tam tersine, insandan yararlanan tiyatro sanatında insan-gerecin sağlığına, esenliğine yakarmak gerek. Çünkü bir soğuk algınlığı, bir ses kısıklığı, bir boğaz ağrısı herşeyi allak bullak edebilir. Aynı zamanda duyarlığına yakarmak gerek. Çünkü bu alabildiğine duygun varlıkla çok iyi sonuçlar elde edilebileceği gibi, deneti kaçırılmış aşırı duygululukla herşey bozulabilir de.

Öyleyse insanı gereç olarak kullanan tiyatro bu gereçten ötürü bozulmak, anlamını yitirmek, kısacası arılığından olmak tehlikesiyle her an yüz yüzedir.

Gordon Craig gibi büyük sanatçıların tiyatronun gerecinin "kukla -üstü" olduğundan söz açmaları bundandır. Gordon Craig'e göre "kukla -üstü" hiç bir zaman varılamayacak olan ideal oyuncunun erişmesi gereken düzeydedir. Gaston Baty'yi yaşamının sonlarında oyuncuları bırakıp, kuklalarla gösteriler vermeye götüren de bu kaygıdır.

Kukla sözdinler bir gereçtir. Çünkü cansızdır, ruhsuzdur.

Fakat gerek Gordon Craig'in kuramı, gerekse Gaston Baty'nin denemeleri ne olursa olsun kuklada, tiyatronun iç akışını sağlayan, bir türde kan dolaşımı düşüncesi, olanağı yoktur.

Tiyatronun gereci olan insanın bu elverişsiz katkılılığını (impureté) gizlemek için tiyatro sanatını, belli önermelerin belirli sonuçlar verdiği bir "corollaire" sanat; oyuncunun sanatı düzeyine getirmek gerekiyor.

Öyleyse oyuncunun sanatı, tiyatronun gereci olan insanı ele alıp onu eslek bir gereç durumuna getirmekten ibaret olacak.

Gereç olmak oyuncudan çok özveri, istem gücü ve direşme ister. İlk bakışta bu olanaksız gözüküyor.

Herşeyden önce oyuncu duygulu bir levhadır. Öyleyse onun hatta isteriye varan bu duygunluğunu geliştirmek, denet altına almak gerek. "9.10'da ağlayacaksınız; 11.20'de öleceksiniz; 10.12'de hastalanacaksınız". Bu buyrukları, istekleri yerine getirebilmek için olağanüstü geliştirilmiş, duyguları denet altına alınmış varlıklar, türlü işkencelere alışmış kişiler, yarı-deliler gerekli.

Öte yandan da bu sinir hastalarına "mısralar okuyacaksın, şu heceyi söylerken sahnenin burasında bulunacaksın, ışık şuraya gelecek, saat 9.00'da zil çalınca sahneye ineceksin".

"Her gece aynı şeyi yaşayacaksın; fakat öğleden sonraları da provaya gelip filân role çalışacaksın" diyeceksiniz.

Oyuncunun yaşamı, bir itfaiyecinin yaşamıdır.

Babasına oyuncu olmak istediğini söyleyince, Auguste Renoir'ın, oğlu Pierre Renoire'a söylediği şu güzel sözü analım: "Oyuncu mu olmak istiyorsun? Ne gülünç istek. Zil çalınır, sen sahneye inersin."

Madem, o bir yandan bir isterik kargaşacı, öte yandan her an kendini denetleyen, yazarın isteklerine uymayı düşünen bir kişi, hücum saatinde atılmaya hazırlanan bir askerdir. Öyleyse oyuncunun durumu, bir bakıma, paramparça olmaktır.

Oyuncu olmak, içtenliğini denetleyerek, güven verici istem gücünü geliştirmektir. Tiyatro gereci olmak, Artaud'nun dediği gibi bir insanî varlığı "duygulu bir atlet" durumuna getirmektir.

Bunun olmayacağı sanılıyordu. Fakat çok şükür ki, ister yazar; isterse seyirci yönünden olsun, insan çift yönlüdür.

Oyuncunun yönetiminde yararlandığımız, insanın aynı zamanda hem buyurgan, hem de buyruğa uyan; hem erkek, hem de dişi olabilmesini sağlayan bu ikileme şükretmek gerek.

İnsan çift yönlüdür dedik. Fakat o varlığın, bütün olaylarında önümüze çıkan erkek-dişi-nötr üçlemesini de kapsayabilir. Neyse ki, oyuncunun paradoksu bundan ibarettir. Ya bir de bu gerçek gibi yapma öykü yumağının çözülmesine katılan, kendisine ne yaptığı sorulduğunda ise "Neron'u seyrediyorum" diyeceğine "De Max'ı seyrediyorum" diyerek bu suç ortaklığına katılan seyircinin paradoksu vardır.

Böylece, oyuncunun sanatını da katmakla, tiyatro sanatını arılığa yönelen bir sanat durumuna sokacağım.

Katkılılık, arı olmamak tiyatronun küçük bir kusurudur. Fakat bu kusur, öbür sanatlarda olmayan bir şeylerle, bu sanattan fışkıran bir cins dünyasal mistikle giderilebilir.

Bu bana, sanatlar dizisinde tiyatronun en yüksek yeri aldığını, bir mistikle, bir çeşit yabanıl ilkel dine benzediğini düşündürüyor. Tıpkı öbür sanatların dinin hizmetine girişleri gibi, tiyatronun da hizmetine girdiklerini ansıtıyor.

Bütün bunlardan sonra, biraz sözdinlemezlik, biraz katkılılık varsa ne çıkar? Yaşam da kendi içine kapanmıyor ki! Onun da sözdinlemezlikleri, katkılılıkları, aşırılıkları, ölçüsüzlükleri yok mu?

Tiyatro adamını ilgilendiren ise tam anlamıyle yaşamdır. Öyleyse neden sanatının pürüzlerinden geçemesin? Tiyatro gerçekten bütün anlamıyle içinde yaşadığımız an'ın sanatıdır. Çünkü tiyatro, varlığın kaynaşan, bir an yaşayarak yiten yönünü yeniden yaratır, yineler. Çünkü tiyatro oyuncusu tiyatro gösterisini her gece yeniden bulgular.

Gerçekten, tiyatro sanatı, ancak gösteri ile vardır. Yani incelenen yaşamın, içinde yaşanılan anın yeniden yaratılması anında vardır; onun nereye varacağı bilinmez, bunun için "içinde yaşadığımız an"da yaratıya katılan kişiler çağrılır; bu bir çeşit içinde yaşadığımız andaki yaşamlar karışımıdır. Sahnede, insanî prototipler, salonda ise insanlık prototip'i toplanmıştır.

Tiyatro sanatçısı, insanı uzayı ile birlikte alır. Bunun için tiyatro gösterisi sahnede yaşamak için seçilmiş kişilerle, salonda yaşayan toplum gösterisinin karşılaştırılmasıdır.

Tiyatroda insan hep evren; ya da birey, toplum yönünden ele alınmıştır.

Ölüme engel olabilmek için hep bu ölüm korkusu, hep bu aşk tepkisi; tiyatro gösterisini bir gerçek aşk sahnesi, insanî varlıkların dinsel töreni durumuna sokuyor.

İşte öbür sanatlarda olmayan şey, seyircilere de, oyunculara da bir ulu şiir anı yaşatan ve sanırım bizim uğraşımızı vazgeçilmez, bağımsız, kısacası katkısız, arı bir sanat yapan budur. Çünkü o dinsel bir düzeye ulaşabilmiştir.

Çeviren: **Ömer ATİLA**

oyuncunun yeri hep insan ruhu • max frisch

Bugün yine prova vardı. Bir saat erken gitmişim. Localardan birine girip oturdum. Bir günah çıkartma hücresi kadar karanlıktı loca. Neyse ki sahnenin perdesi açıktı ve sahne boştu. Prova edilecek oyunu hiç bilmiyordum. Hiç bir şey kişiyi bir "hiç" gibi düşünce yönünden canlandıramaz; hiç olmazsa bir süre için. Bir rastlantı: sahne üzerinde bir işçi belirdi. Kahverengi tulum giymiş bir gençti. Kafasını sallayarak bir an durdu ve benim görmediğim birtakım kişilere sövdü. Bu alışagelinmiş, günlük bir sesti, ama sahnede çok başka türlü çınladı –sahnenin şiir dilinden uzaktı. O sırada elma yiyen bir bayan oyuncu da sahnede göründü. Yağmurluğu ve şapkası üzerindeydi; işçiye bir merhaba dedi ve başka şey de demedi, gözden kayboldu. Bir sessizlik sonra; sahne yine bomboş kaldı. Bu, her zaman sokakta rastlayabileceğim ufak sahne, *burada beni niçin başka türlü ve bu denli güçlü etkilemişti*? Sahne üzerinden geçip giden bu iki insanın benim doğal olarak bilmediğim bir varlığı, bir bugünü, bir alınyazısı vardı elbette. Oysa bir giz gibi bu iki insanın o kocaman sahnedeki varoluşlarını içimde duydum. Bu gördüğüm ufak sahnenin bir aynı daha yoktu da ondan benim üzerimde bu kadar etki yapmıştı. Bu sahne bittikten sonra, oyun yeri yine bir gece gibi yalnız kalmıştı, sessizdi. Bir soluk alımlık süre içinde söven bir sahne işçisi ile esneyerek gardroba giden bir bayan oyuncu görünüp kaybolmuşlardı. Aynı yerde rastlantıyla yolları birleşen iki apayrı insan; yürüyebilen, durabilen ve sövebilen. Sonra bütün bunlar birden kaybolmuştu. Bir insanın ölüp yokolması gibi anlaşılmaz bir şeydi bu; bir insanın varlığı, görünüşü, konuşuşu gibi...

Bu ufak görünüş, bana boş bir resim çerçevesini denemek üzere duvara asmak gibi bir duygu verdi. Bulunduğumuz yer belki yıllarca içinde yaşadığımız bir oda olabilir, ama bu boş çerçeveyi asarken ilk kez duvarın nasıl yapılmış olduğunu farketmişizdir. *Bizi görmeğe yönelten işte bu boş çerçeve.* Resimler niçin çerçevelenir? Onları çerçevelerinden çıkarınca niçin başka türlü görünürler? çevrelerindekilerden kendilerini kurtaramazlar da ondan; çerçevesi olmadı mı kesinliği kayboluyor resmin. Çerçeve oldu mu kesin bir yolda ayrılıyor çevresindekilerden. Çerçeve başka bir odaya açılan bir pencere; duygulara açılan bir pencere. O çerçeve içindeki çiçek, bir çiçek değil, ama bütün çiçeklerin tanımı oluveriyor. Çerçeve bize ne diyor? Buraya bak, diyor, tam buraya... burada görülmeğe değer bir şey görüyorsun; burada rastlantıların, geçmişlerin dışında olan bir sah-

ne var; bu çerçeve içinde geçici olmayan Anlamı bulursun. Tiyatro çerçevesinin sahnesi de böyle. Ben tiyatro sahnesinde binlerce soytarıyı değil, *bir tek* soytarıyı görüyorum. Ve o bir tek soytarıyı seviyorum. Aşkları birbirlerinin aynı, bunun için de tiksindirici olan binlercesini değil, ciddiye alabileceğim tekleri bu çerçeve içinde görüyorum. Kişileri görüyorum; hiç birini tanıyamayacağım milyonlarca işçiyi değil, bu milyonların içinden bir temsilciyi, gerçek olan teki görüyorum. Söven bir sahne işçisini ve elma yiyerek merhaba diyen bir bayan oyuncuyu yaşıyorum. Bu çerçeve içinde, başka zaman farkında olmadıklarımı görüyorum: *iki insanı.*

(*Günlük*, 1946–49)'dan

çeviren: **Özdemir NUTKU**

"teatral" olan ●

max frisch

Ne demek istediklerini, ne dememeleri gerektiğini, ne diyebileceklerini de bilmeden, severek kullandığım kavramlar arasında bir "teatral" kavramı vardır.

Bu ne demektir?

Sahneye bir kişi çıkar. Ben, onun boyunu bosunu, giysisini, mimiğini, davranışını hatta çevresini görürüm. Okurken, görmediğim şeylerdir bunlar. Sonra, buna bir başka şey: "dil" de katılır. Bu da yalnızca kulakla duyubileceğim bir gürültü değildir. "Dili" işitirim ben. Kişinin ne dediğini işitirim. Gürültüye, başka bir şey, bir imge (imaj) eklenir. Başka bir cinsten bir imgedir bu. Kişi: "Bu gece, katedral gibi!" der. Bununla da ben, gözle görülebilecek imgeden başka bir dil imgesini de içime alırım. Hem de gözlerimle değil, tasarımla, kuruntumla, hayal gücümle kazanırım ben bunu. Bu imgeyi, sözcüğün kendisi uyandırır bende. Her ikisi de: duyu ile hayal gücü, aynı zamanda vardır içimde. İşte bunların birbirleriyle olan oyununa, birbirlerine olan ilişkisine, ikisi arasındaki gerilim alanına, öyle sanıyorum, "teatral olan" diyebiliriz.

Hamlet, Yorick'in kafatası ile:-

Bu sahne anlatılınca, her ikisini de tasarlamak, her ikisini de hayal gücümüzde yaşatmak, yaşayan bir elin içindeki kafatası ile Hamlet'in anıldığı, göçüp gitmiş Yorick'in şakalarını canlandırmak gerekiyor. Tiyatroya karşıt olarak öykü, bütünüyle dile dayanır. Öykücünün vereceği her şeyde, bana, aynı alanda, hayal gücüme ulaşır. Tiyatro ise çok daha başka türlü etkiler. Yalnızca bir nesne olan kafatası, mezar, kürek, hepsi gözlerimin önündedir. Ben, onları, ister istemez görürüm; ön planda görürüm ben onları. Her an, karşımdadır hepsi. Oysa, hayal gücümü ben, Hamlet'in sözleri için, yalnızca yok olmuş bir yaşamı canlandırmak için saklamıştım. Hayal gücüm de benim, onu bir başka şey için kullanmayacağından, öylesine açıkça yapacaktır. Yok olmuş olanla var olan, geçmiş ile bugün, hayal gücüm ile duyularıma dağılacaktır... Demek ki "teatral" yazar, beni, iki antene geriyor. Kafatasının ve şakacının şakalarının ayrı ayrı, kendi başlarına da bir şey söylemeyecekleri ortadadır. Bu sahnenin bizleri coşturan deyişi, yalnızca bu iki imgenin birbirine olan ilişkisindedir; yalnızca bu ilişkidedir.

Birçok sahne yazarlarının yaptıkları gibi, sahnede başarısız olan biri, Gerhart Hauptmann'dan çok daha özel, çok daha güçlü ve çok daha özlü bir dili olduğu üzerinde direnebilir. Ama, gene de sahnede bu dil, sönük kalabilir. Hauptmann'ın büyüsü, hiç bir zaman, onun özel dilinde aranmamalı. Onun dilini, bu sahne kaldırır, hem de öylesine kaldırır ki, insan şaşıp kalır. Sahne yazarı için dil, yalnızca bir parçadır. Onun, öbür parçası, duyularla alabileceği şey, tiyatronundur. Yazar, bunları unutmuş, bunları kullanmamış olsa bile, bunlar, gene de bütün güçleriyle onun hep karşısında olacaktır –hem de öylesine ki, hiç bir dil de onu kurtaramaz.

Dilin, yalnız başına yapamadığını gösteren en büyük örnek, hâlâ "Faust"un ikinci bölümüdür. Alman dilinin, antik biçimlerle olan bu yüce düğünü, ancak, yer yer oynanabiliyor. Bu da, yazın sanatının deyimlerinin yüce olduğundan değil, –Shakespeare de yücedir– "teatral" olmadığından.

"Teatral" belirtiler: Gördüklerimin ve işittiklerimin birbirleriyle ilişkileri var mıdır? Yoksa, deyiş, bütünüyle, bana gözlerimi kapatabilecekse, sahne hiç işlenmemiş demektir. Bu durumda ben, gözlerimi, doğal olarak kapamadığımdan, sahnede gördüklerim, "teatral" bir durum değil, hiç gerekmeyen bir şeydir; göze hiç bir şey söylemeyen, "epik", "lirik" ya da "dramatik" biçimlerde konuşan kimselerin karşılaşmalarıdır. (Olabilir biricik tiyatroyu ya da tiyatronun özünü, şurda burda görülmek istenen dramatik öğeyi, eytişimsel (dialektik) güreş savaşını, sahne, ancak, onda gerçekten, güreş, savaş, sirk ya da yargı yerinden bir şeyler varsa ister.)

Clown'ın (Soytarının) abartmaları, kendisini bir yiğit, onurlu bir kişi sandığı anda, kendi ayaklarına dolanıp düşmesidir. "Komik" kavramı için ben bir kez, ilişiksiz, uygunsuz, birleşmez olandır, diye okumuşumdur. Söz konusu Clown olunca, uygunsuzluk, onun sözlerinde değil, sözleriyle kafamızda canlananın arasındaki uygunsuzluktadır. Kendimize güven, komik değildir. Takılıp düşmek de komik değildir. Ancak her ikisi birden komiktir. Komiğin özü, birleşmez olan, ilişkileri uygunsuz olan, söze ve imgeye dağıtılmasındadır; özellikle de –en hantalından, en incesine dek Clown'dan Shakespeare'e dek, "teatral" komik budur: Sevimli Titania'nın hayallerinin ne ölçüde canlı ve ince olduğunu işitiriz. Onun, şakadan başka her şey olan güzel sözlerini duyar ve yürekten gülümseriz; çünkü aynı zamanda, bizi de hayran bırakan bu tatlı sözlerle, eninde sonunda bir eşek kafasının okşandığını görürüz.

Shakespeare'de ağırlaşan durum (kim kimin karşısında olduğu) çoğunlukla böyle işlendiğinden, "durum" anlamını önceden verdiğinden, metne, anlam olarak ne varsa, bunların en güzelini deyirgelemekten, toplamaktan ve açmaktan başka bir iş kalmaz.

Kim, kimin karşısındadır.

Klasik yapıtların yazış biçimleri bile, bu sorunun ne önemli olduğunu gösterir. Yapıtta, her bir sahne (başka şeyler değil) belirtilir. Onuncu sahne: Kral ile iki katil. Perde açılınca, bunlar görülür. Bu iki katile de, kralı yalnız bırakmaları buyurulunca, görülen değişiverir. Her sahne bir duraktır. Kral yalnız kalır! Şimdi o, gitgide artan yalnızlığının sıkıntısını açığa vuracak bir şey söylerse, bütün sahneyi, bomboş sahneyi de kendine çeker. –Dış ile iç durum arasındaki uygunluktur bu. Bir başka "teatral" gerçekleşmede "kontrapunkt"tur (birbirine karşıt iki noktadır). –Macbeth, bir törende, toplum içinde yalnızlığının sıkıntısını çeker. Öldürülen kişinin hayaletini yalnız o, görür. Bununla yalnızlığı öylesine büyür ki, eğlendirmek isteyen sözleri, güçsüz çıkar. Toplum dağılır. Sahnede, Macbeth ile, öldüreni bilen kadın, bu iki suçlu kalır yalnızca. Böylelikle de, sahnenin bütün bir olayı, bu olayın da görülebilen çizgileri çizilmiş olur gene. Öldürülen kişinin hayaleti hiç konuşmaz. Bu da: "Ben sahneye boşuna bakmıyorum" demektir.

Friedrich Dürrenmatt'ın ikinci yapıtında (bu adı, Almanya'da, daha tanıyacaklardır) şu sahne vardır: Dukalığın yıkıldığını gözleriyle görmemiş olan bir kör, hâlâ, sımsıkı kalesinde yaşadığını sanır. İnancında, hayal gücünde o, güçlü kuvvetli bir ülkeyi yönettiğini sanır. Kör olduğu için göremediğinden de, yıkıntılar içinde oturur, çevresini de, savaşın çeşitli, kötü insanları, yosmalar, haydutlar, kapatmalar doldurmuştur. Bunlar, gözleri görmeyen Duka ve onun inanışı ile alay ederek, onu bir çılgına çe-

virmek isterler ve kendilerini, duka ya da komutan diye tanıtırlar: kadın da kendisini, ardından koşulan bir manastır rahibesi diye verir. Gözleri görmeyen Duka, sözünü hayal gücünde, her birine yakıştırdığı gibi yöneltir. Ama, biz, bu kötü kişiyi, Duka'nın da büyük bir inançla bu manastır rahibesinden nasıl "hayır dua" için yalvardığını –hem de diz çökerek yalvardığını görürüz. "Teatral" durum için en güzel örnektir bu. Deyiş, tümüyle duyularla hayal gücü arasındaki karşılıklı oyundadır. Burada tiyatro, kendisini oynar.

Basel Müzesi'nde, Arnold Böcklin'in *Odysseus ve Kalypso* adlı bir tablosu asılıdır. Erkek kadın ilişkisidir bu. Erkek, maviler, kadın da kırmızılar giymiştir. Kadın, içerlek bir mağarada, erkek de öne fırlamış bir kaya üzerindedir, arkası da kadına dönüktür, açık denize bakar... Yolculuğumda, buraya geldiğimde, başka tablolar ararken, bunu da gördüm gene ve şaşırdım. Erkeğin özleminin özü olan deniz, hemen hemen yok gibiydi; yalnızca küçücük mavi bir köşecikte gösterilmişti bu deniz. Oysa, anılarımda, bu tablonun engin bir denizi vardı. –Ama işte, deniz gösterilmemiş olduğundandı bu. Tablo gibi de, hiç bir tiyatro, denizin enginliğini gösteremeyecektir. O da bunu hayal gücüne bırakmak zorundadır. Sartre da, bir sahne geçer. Burada Zeus, insan olan Orestes'e tanrılara inanmasına bir çağrı olmak üzere, yıldızlı gökyüzü ile övünür. Sartre, olabilecek tek şeyi yapmış, bu yıldızlı gökyüzünü sözcüklerle betimlemiştir. Şimdi bir oyun yöneticisi, benim gördüğüm gibi, bu sözler söylenirken, birdenbire, gökyüzünde elektrik lambalarını yakar, böylelikle de yıldızları göstermeğe çalışırsa, tiyatronun büyüsü, doğal olarak yitirilir. Zeus'un göstermesi gereken yıldızlı gökyüzü, bu türlü bir gösteriyle öylesine çocukça olmuştur ki, inanmayan Orestes'in alayı da kendiliğinden düşer. Sahnenin belkemiği kırılmıştır. –Oyuncular, iyi oynadıkları halde– tiyatronun sınırlarını tanımayan bir buluş ile kırılmıştır.

Oyun yeri, her zaman, insanın ruhudur! Her şey, onun yasalarına bağlıdır. Bu yasalardan biri de: uygulamadır *(kompensation)*. Ben bir zindan görürsem, açık ve neşeli bir görüyü betimleyen söz beni çabucak etkiler. İçine kapatılacağım mağaraya benzer bir ev *(kalypso)* karşısında ben, denizi ve yabancı kıyıları anlatan her sözcük ile içten duygulanırım. Onun istediği hayal gücü, benim özlemime uyar. Neşeli ve coşkunca bir tören gördüğümde, ölümü anan bir sesin, üzerimde, özel bir gücü olur. Sesin istediği hayal gücü, benim korkuma uyar. "Teatral" ilişki –algı ile hayal gücü arasındaki karşıt oyun– insan ruhunun gereksemelerini izlerse, bir uygulamadan oluşmuşsa, özel olarak zorlayıcı, faydalı ve güvenilir olur.

Tiyatronun, dramatik olmayan bir yazar, lirik bir ozan için de çekiciliği yok değildir. Sahne ona, eğer kendisini sararsa, sözüne gitgide artan bir çılgınlık verir.

Hiç bir yapıt, sürekli olarak "teatral" olamaz. Onun "teatral" gücü için önemli olan şey, akışında, sık sık "teatral" olduğu bile değildir. "Teatral" gerçekleşme, öyle sanıyorum, hep seyrek olan, sık görülmeyen bir yüzdeki gözdür. Önemli olan öz deyimler mi, yoksa ikinci kertedekiler mi "teatral" olacaktır. İkinci kertedekiler "teatral" olduklarında, "teatral" olan bir raslantı halinde, ikinci kertede kaldığında, her oyun, en olgunu bile, ister istemez bir bozukluk verir, vurguları düzme olanı kaydırır. O zaman da yazar, tiyatro, korkunç bir kabalaştırmadır, der. Elbetteki kabalaştırmadır tiyatro. Ama, bu da, Shakespeare'i öldürmeyen tiyatronun suçu değildir. Metni değiştirme, bozma, altüstetme, parçalama kabalaştırmayı bile aşar. Ama, ozan bir şeyi kullanamıyorsa, bu da tiyatronun suçu değildir. Sahneye çıkan ve sahneyi kullanmayan, sahneyi karşısında bulur. Burada kullanmak, sahne*de* yazmak değil, sahne *ile* yazmaktır.

"*Tagebuch 1946–1949*" (*Zum Theater*)'den

çeviren: **Melâhat ÖZGÜ**

eugène ionesco ●

gene öncü tiyatro üzerine

Öncü tiyatro ne demek? Özellikle yan tutmalardan doğan büyük bir karmaşa, bilerek ya da bilmeyerek bu sözcüklerin çevresinde yaratılmış bulunuyor. Doğrusu, bu deyimin anlamı da pek karışık. Öyle ki, öncü tiyatrodaki gülünçlüğün, tanımdaki gülünçlükten ileri geldiği bile söylenebilir. Oyunlarımın oynanmak şansına eriştiği yabancı memleketlerden birinde onları öven bir eleştirmen öncü tiyatronun, her şeye karşın, sadece bir köprü, bir evre olup olmadığını soruyordu kendi kendine. Demek öncü tiyatronun anlamı şudur: başka bir tiyatroyu hazırlayan bir tiyatro. Elbet, bu başka tiyatro kesinliğe ulaşmış bir tiyatro olacaktır. Nedir, hiç bir şey kesin değildir. Her şey bir evredir. Hayatımız bile iyiden iyiye bir köprüye benzer. Her şey, hem bazı şeylerin ulaştığı noktadır, hem de başka şeylerin bir habercisidir. Bunun için XVII. yüzyıl Fransız

tiyatrosunun (Fransa'da pek önemli yapıtlar vermemiş olan) romantik tiyatroyu hazırladığı, Racine ile Corneille'in Victor Hugo'nun, Victor Hugo'nun da varlıklarını tanımak istemediği tiyatro yazarlarının bir öncüsü olduğu söylenebilir.

Dahası var: Durumlarla karşı durumların ortaya çıkışları da, dar görüşlü tiyatro yazarlarının düşündüklerinden daha karışık bir yol izliyor. Önceki kuşakların yaptıklarına, karşı çıkmaktan doğan verimli öncü oyunlar olduğu gibi, kaynaklara, eski ve unutulmuş yapıtlara el attıkları için sakıncalı sayılmayan, ya da önlerine engel çıkarılmayan verimli öncü oyunlar da vardır. Shakespeare her zaman için (yukarda adı geçen) Victor Hugo'dan daha çok, bugünün yazarıdır. Pirandello, Roger Ferdinand'dan daha öncüdür. Büchner, söz gelişi, Bertold Brecht'ten ve Brecht'in Paris'teki taklitçilerinden daha canlı, daha etkileyicidir.

Görülüyor ki, bazı şeylerin aydınlığa çıkarılması gerek: gerçekte öncü oyun diye bir şey yok. Daha doğrusu, öncü tiyatro sanıldığından çok daha başka bir şey.

Hiç kuşku yok, devrimci olan öncü tiyatro, birçok devrim olayları gibi geriye ve eskiye dönüşle sonuçlanır. Bu, eskiden böyleydi, şimdi de böyledir. Değişiklik ancak görünüştedir. Ama bu değişiklik çok önemlidir. Çünkü sürekli olanın yeniden değerlendirilmesini, gençleştirilmesini (yeninin berisinde ve ötesinde) o sağlar. Örnek: Rejimin yorgun düştüğü, "serbestleştiği" anlarda –ki o rejimin yapısı öylesine laçka olmuştur ki, çöküşün eli kulağındadır ve sanki, hemen hemen kendisi bu çöküşü sağlamaya hazırdır– siyasal kargaşalar, toplum yapısını, değişmez ve ana tipe bağlı bir modele göre yeniden kurmaya, sağlamlaştırmaya başlar, bunun yolunu açar. Ama değişiklik kişilerde olur ve hiç kuşku yok, yüzeysel koşullarda ve dilde olur. Yani o derin gerçekle toplumsal örgütün modeli hiç değişmese de, özleri aynı olan şeyler başka başka adlar alır. Olan nedir? Olan sadece şu: Gevşemiş olan hükümet güçlenmiş, düzen yeniden kurulmuş, zorbalık özgürlükten çok saygı görmeye başlamıştır. Yöneticiler de iktidarı büyük bir gönül rahatlığıyla sürdürmeye ve kendilerinde Tanrının iyiliğinden daha başka bir iyilik bulunduğuna inanmaya koyulmuşlar, ya da kendilerini ideoloji bakımından aklayacak, iktidarın ayrılmaz bir parçası olan iki yüzlülükten daha sağlam, daha güvenilir bir yolda olduklarına çevrelerini inandırmışlardır. Kilise yazarlarının yazıları, kilise adamları (ülkücüler, yazarlar, sanatçılar, gazeteciler, söz dinler bir hale gelen propagandacılar) tarafından desteklenen ve çoğunluk yani artık baş kaldırmayı unutmuş olan halk (inananlar, bağlılar ya da nemelâzımcılar) tarafından gönüllerde yaşatılan kral (önderler) toplumun aşağıdan yukarıya uzanan temel yapısını eni konu, yeniden kurar, yeniden pekiştirir.

Gerçekten öncü sanatta devrim, ya da deneme, ya da devrim deneyi diye bir şey varsa, sanat devrimi alanında da hemen hemen aynı olay meydana gelir. Öncü sanat, bazı anlatım kalıpları yorgunlaştığı, yıprandığı, yozlaştığı, gerilerde kalmış bir modelden uzaklaştığı an, sanki kendiliğinden ve zorunlu olarak ortaya çıkar. Böylece, resim alanında modern ressamlar, primitif diye adlandırılan ressamlarda, sürekli ve katkısız biçimler, sanatlarının temel taşlarını bulabilmişlerdir. Modelleri ve biçimleri yıpratan sanat tarihlerinin zorunlu kıldığı bu yeni bulgular, kaynağını tarih -üstü bir gerçekten alan bir dil, bir sanat yüzü suyuna gerçekleşmiştir.

Gerçekten, insanın doğrudan doğruya kendi içinde bulabileceği o ortak, o değişmez temel, tarihle tarih dışında kalanın, güncül olanla olmayanın (yani sürekli olanın) bir araya gelişinden doğar. Her şeyi besleyen bu temeldir. Bu temel olmadan hiç bir yapıt değer kazanamaz. Kısacası, öncü ya da devrimci adı verilen gerçek sanatın, çağına pervasızca karşı koyan ve güncül olmayan nitelikte bir sanat olduğunu söylemekten çekinmeyeceğim. Bu sanat güncül olmamak niteliğiyle yukarıda sözünü ettiğimiz o ortak, o evrensel temelle birleşir ve evrensel olduğu için de, klasik sayılabilir. Ancak, bu klasik yanın, sanatın içine işleyecek olan yeninin çok ötesinde, çok berisinde bulunması gerekir. Yeniye arka dönerek herhangi bir tarihsel klasisizme dönüş, akademik ve kalıplaşmış bir üslûba yol açmaktan başka işe yaramaz. Örnek: öncü oyun diye adlandırılan Beckett'in *Fin de Partie* (Sonu) adlı oyunu, bulvar tiyatrosu, ya da bağıtlı tiyatro adı verilen tapon tiyatrolardan çok, Shakespeare'in, ya da Sofokles'in tragedyalarına, Eyüp Peygamberin iç dökmelerine yakındır. Günlük olaylara yönelmiş oyunlar (bunların tanımı böyledir) uzun ömürlü olmaz. Uzun ömürlü olmayışları da insanları gerçekten, ya da çokça ilgilendirmemelerinden ileri gelmez.

Toplumdaki değişikliklerin sanat alanındaki devrimlerle her zaman at başı gitmediği üzerinde de durulmalıdır. Daha doğrusu, rejim, devrim inanışının yerine geçerse, devrim de modası geçmiş sanat biçimlerine (yani bir mantığa) yönelir. Öyle ki, yeni gerçekçilik, burjuva gerçekçiliği ve gerici gerçekçilik adı verilen basma kalıp düşüncelere el atar. Kötü sanatçılar birbirleriyle uyuşur ve yeni gerici sanatçıların bıyıklı ve özentili portreleri, Cézanne'ı anlamayan burjuva çağının bıyıklı, ya da bıyıksız ama özentili portrelerinden, –üslûp bakımından– ayırdedilmez olur. Demek, çok aykırı bir düşünce sayılsa da, *dokusu sertleşen şeyin tarih, canlı kalan şeyin de tarih-olmayan olduğu* söylenebilir.

Çehov oyunlarında bize, insanların bazı çevrelerle birlikte öldüğünü, akıp giden ve eskiyen zamanla bir çağın insanlarının yokolduğunu gösterir. Proust aynı şeyi romanlarında yapmıştır. Gustave Flaubert de

Education Sentimentale'da (Aşk Eğitimi) yapmıştır. Ama, onun romanında, kişilerin arka planındaki toplum, çağını tamamlamış değil, yeni oluşan bir toplumdur. Demek, bu yapıtların *gerçeği*, ana tema'sı bir topluluğun çökmesi, parçalanması ve yıpranması değil, insanların zamanla yıpranması, zaman boyunca tehlikeli bir duruma düşmesi ve bunun da her çağ için doğru oluşudur. Zaman topumuzu öldürüyor.

Savaşın, insanlığı tehlikeye soktuğunu ve bizim sadece savaşlarda öldüğümüzü bize anlatmak isteyen barışçı oyunlardan kaçarım. Bunlar *Cesaret Ana*'yı [1] yorumlayan, yüzde yüz dikkafalı genç bir eleştirmenin söyleyeceği sözlerdir aşağı yukarı.

Savaşta daha çok insan ölür: bu, güncül olaylardan çıkarılmış bir gerçektir. İnsanlar ölür: bu, sürekli, güncül olmayan ama boyuna güncül kalan bir gerçektir. Herkesi ilgilendirir bu, yani savaşa katılmayan insanları da ilgilendirir: Beckett'in *Fin de Partie* adlı oyunu, Schehadé'nin *Histoire de Vasco* [2] (Vasco'nun Hikâyesi) adlı oyunundan daha gerçek, daha evrenseldir. (Ama bu, *Histoire de Vasco*'da şiirsel özellikler bulunuşunu ortadan kaldırmaz.)

Madem, topumuzu en içten ilgilendiren şey büyük bir tuhaflıkla, insanların bir bölüğünü ilgilendiren, ya da bizi pek ilgilendirmeyen şeyden ilk ağızda daha az benimsenir, o halde, amaçları, unutulmuş gerçeği bulmak, dile getirmek ve onu güncül olmayan bir biçimde, güncül olanın içine yerleştirmek olan öncü yapıtların, bu gibi yapıtların ortaya çıktıkları an, yığınlar tarafından anlaşılmayacağı apaçıktır (Bu nokta üzerinde uzun boylu duruşumdan ötürü özür dilerim). Demek, öncü yapıtlar halkın beğeneceği yapıtlar değildir. Ama bu, öncü oyun yazarlarını, hiç mi hiç, kırmaz. Apaçık gerçekleri şair, kendi yalnızlığında, kendi suskunluğunda bulur. Çok güçlükle yayılan gerçekleri, kitaplıkların sessizliğinde, filozoflar da bulur: Karl Marx'ın kendisini anlamak için ne kadar zaman geçmiştir? Şimdilerde bile, onu herkes anlayabilir mi? Doğrusu, o da halkın anlayacağı bir filozof değildir. Einstein'ın düşüncelerini ise kaç kişi benimsemiştir? Ama yeni fizikçilerin kuramlarını anlayabilecek birkaç kişinin varlığı beni bunların gerçeğinden kuşkulanmamaya götürmektedir. Bu fizikçilerin buldukları gerçekler ise, uydurma ve soyut bir düş değil, somut, zaman dışı ve evrensel bir gerçektir. Bu gerçeğe ise bilimsel düşünce güçlükle ayak uydurmaktadır. Biz değişmez bir gerçeğe yaklaşmaktan, ondan uzaklaşmaktan, sonra gene ona yaklaşmaktan başka bir şey yapmıyoruz.

Söz tiyatrodan açıldığına göre, bir oyun dili, bir tiyatro yolu, somut olarak varolan gerçeklere götüren ve aydınlatılması gereken bir yol da vardır denilebilir. Bu aydınlatılacak, ya da yeniden bulunacak yol ise tiyatro-

1 Brecht'nin bir oyunu.

2 Schehadé'nin savaşı kendisine konu olarak alan bir oyun.

ya özgü davranışlarla ortaya çıkabilecek gerçekleri kavrayacak oyunlara uygun düşen yoldan başkası değildir. Laboratuvar çalışması diye adlandırılagelen şey budur.

Yerleşmiş bir dille, pekâlâ da bulvar tiyatrosu, halk tiyatrosu (bu halk sözü, insanların çoğunluğu, uzman olmayan kişiler anlamına gelmiyorsa, onun ne biçim bir şey olduğunu kestiremeyeceğim), propaganda tiyatrosu oyunları yazılabilir: bunlar herkesin anlayacağı oyunlardır. Ama bunu yapıyoruz diye, öteki tiyatronun, o araştırma, o laboratuvar tiyatrosunun, o öncü tiyatronun oluşmasını engellemek gerekmez. Yığınlar, bu türlü oyunlara koşmuyorsa bu, onların, edebiyat, bilim ve sanat araştırmaları demek olan düşüncenin kesin bir zorunluluğu olmadığı anlamına hiç bir vakit gelmez. Öncü sanatın ne işe yarayacağı hiç bilinmiyor. Ama öncü sanat, zekânın bir gereğine karşılık verdiğine göre, demek ondan hiç bir türlü vazgeçilemez. Eğer öncü oyunların gecede sadece elli seyircisi varsa (bu kadar seyirci toplayabilirler) bunların zorunluluğu ortada demektir. Nedir, öncü tiyatro tehlike içindedir. Politika, anlayışsızlık, kötü yüreklilik, kıskançlık, ne yazık ki, her yandan Beckett'e, Vauthier'ye, Schehadé'ye, Weingarten'e ve daha başkalarına ve onları savunanlara tehlikeli bir biçimde gözdağı vermektedir.

NOTLAR VE KARŞI NOTLAR (*Notes et contrenotes*) adlı kitaptan
çeviren: **Salâh BİRSEL**

tiyatro sorunları

friedrich dürrenmatt

Bugünün uygulamalarına bakılırsa, sanatta arılığa yönelen bir hava göze çarpar. Hep arı yazın sanatı, arı şiir, arı epik, arı dramatik olan için çırpınılmaktadır. Ressam için arı resimsel, müzik yaratıcısı için arı müziksel olan, içten istenen bir erektir. Biri de şimdi bana, arı kıvılcımsal olan, Dionysos ile Logos arasında bir bileşimdir, dedi. Daha da şaşılacak bir şey varsa, başka şeylerde hiç de öylesine arı olmadığını gösteren bu zamanda, herkesin özel, biricik doğru olan arılığı bulduğunu sanmasıdır. Ne kadar çok sanat kızları varsa, öylesine çok çeşitli arılık var demek isteyeceği ge-

liyor insanın. Bunun için de işte, tiyatro üzerinde, arı "teatral" olan üzerinde, arı trajik olan, arı komik olan üzerinde duran yöntemlerin, modern dramaturgilerin sayısı sayılamıyor bile. Her dram yazarının elinde, bunlardan, üç, dört tane hazır olarak var. Ben de işte, bundan ötürü, kendi yöntemimle gelmekten biraz çekiniyorum.

Sonra da bende, belli bir dram yönünün, belli bir dram tekniğinin temsilcisini görmenizi, hatta benim bir tecimen gibi, yolculuğa çıkmış, bugünün tiyatrolarında geçerli dünya görüşlerinin bir varoluşçu (existentialiste), bir hiçlikçi (nihiliste), bir dışavurumcu (expressioniste), bir nükteci (ironist) ya da yazın eleştirmeciliğinin kompot kavanozlarının adları gibi adları olan herhangi bir görüşün kapısı önünde duran biri olduğumu da sanmamanızı rica edeceğim. Sahne, benim için bir yöntemler, dünya görüşleri ve deyimler alanı değil, bir araçtır. Bu aracın yapabileceğini ben, onunla oynayarak öğrenmeğe çalışırım. Yapıtlarımda, bir inanışları ya da bir dünya görüşleri olan kişiler de geçer hiç kuşkusuz. Yalnızca aptal kafaları oynatmayı ilginç bulmam ben. Ama işte yapıt, onların deyişlerini ortaya koymak için var değildir; çünkü benim yapıtlarımda insanlardır söz konusu olan. Düşünmek, inanmak ve felsefe yapmak da insana doğal olan bir şeydir biraz. Karşılarında dram yazarı olarak durduğum sorunlar, çalışırken uygulanacak olan sorulardır. Ama bunlar önüme, yazmadan önce değil, yazarken çıkarlar. Daha doğrusu, hem de çoğunlukla, yazdıktan sonra.. Nasıl yazdım diye kendi kendime sorduğum zaman, belli bir meraktan doğarlar. Bu sorunlardan söz açmak istiyorum ben, hem de, genel özlemi ve derinlikleri bakımından yeteri dek hakkını veremeyeceğimi, üstelik de bir terzi konuşuyor etkisini uyandıracağımı bildiğim halde.. Başka türlü daha nasıl yapabilirdim. Terzi olmadan, sanat üzerinde nasıl konuşabilirdim, bilemiyorum. Bunun için de işte ben, sözümü ancak Heidegger'de canı sıkılanlara yöneltebilirim.

Burada görgül (ampirik) kurallar, tiyatronun olabilir kuralları söz konusudur. Ama işte bizler, yazınbiliminin, yazın eleştiriciliğinin en parlak bir çağında yaşadığımızdan, yöntemli dramaturgiye de bakmaktan kendimi alamam. Gerçi, sanatçı, bilimi gereksemez. Bilim, kurallarını var olan bir şeyden çıkarır, yoksa bilim olmaz. Böyle bulunmuş kurallar da, doğru olsa bile, sanatçı için değeri yoktur. Sanatçı, kendi bulmadığı bir kuralı alamaz; bulamazsa, bilim de ona yardım etmez. Bir tane de buldu mu, o zaman, bunu bilimin de bulup bulmadığı, kendisini ilgilendirmez. Ama işte yadsınan bilim, sanat üzerine konuşmak istedi mi, gözdağı veren bir görüntü gibi, araya girmek için hep ardındadır.

Burada da öyle. Dramın sorunları üzerine konuşmak, bir kez, insanın kendisini yazınbilimi ile tartmak için bir denemedir. Bu işe de ben, kuşku

ile başlarım. Yazınbilimi için dram, bir nesnedir; oysa dram yazarı için, hiç bir zaman salt nesnel bir şey değil, ondan kopmuş bir şeydir. Dram yazarı da bir işe onun yazması, gerçi dramı nesnemsi bir şey yapar ama (bu da onun işini gösterir), yaratılan nesneyi o, kendisi parçalıyor ama, yeni gelecek olana yer açmak için gene kırar, unutur, yadsır, küçümser, abartır.Bilim, yalnızca sonucu görür: Bu sonuca götüren savayı da, dram yazarı, unutamaz. Sözlerini uyanık karşılamalı dram yazarının. Sanatı üzerine olan düşüncesi, kendisi bu sanatı yaptığı için değişir. Durmadan da yaptığı ana, havaya bağlıdır. Onun için, yalnızca, o anda yaptığı sayılır. Bunun uğruna da o, bundan önce yaptığını yadsıyabilir. Bundan ötürü de o, konuşmamalı. Bir kez de konuştu mu, onun dinlemek, hiç de öyle faydasız olmaz. Bir yazınbilimi, yazmanın güçlüklerini, gizli kayalarını (bu kayalar, sanat akımını çok kez hiç beklenmedik bir yöne çevrilir) bilmeden, yalnızca, kural olmayan katı kuralları bildirmek için gözdağı verir.

Böyle, hiç kuşkusuz, uzun süre, Aristoteles'in antik tragedyadan çıkarttığı sanılan "yer", "zaman" ve olay birliği, bir tiyatro olayının ülküsünü ister. Bu tümce, usbilim (mantık) bakımından, bunun için de güzelbilim (estetik) bakımından tartışılamaz; hem de öylesine tartışılamaz ki, bununla her zaman için, her dram yazarının gözü önünde bulundurması gereken düzenleşik yönteminin (Koordinationssystem) verilip verilmediği sorusu belirir. Aristoteles'in "birlik" yöntemi, dram aracının en büyük kısalık, yoğunluk ve yalınlık isteğidir. Yer, zaman ve olay birliği, aslında, yazınbiliminin dram yazarına vermesi gereken bir buyruktur. Ama o, bunu buyurmaz; çünkü Aristoteles'in kuralı, artık yıllardır izlenmemektedir, hem de öyle bir zorunluktan işlenmemektedir ki, bu, sanatın ilişkisini, tiyatro yapıtı yazmağı ve yöntemlerini en iyi olarak gösterir.

Yer, zaman ve olay birliği, her şeyden önce, Yunan tragedyasını koşullar. Aristoteles'in "birlik" yöntemi, Yunan tragedyasını değil, Yunan tragedyası Aristoteles'in "birlik" yöntemini yapmıştır. Güzelbilimsel bir kural, çok soyut görünse bile, içinden çıkarıldığı sanat yapıtında bu vardı demektir. Eğer ben, iki saat içinde, aynı yerde gelişmesi ve oynaması gereken bir olay yazmak istersem, o zaman, bu olayın bir "ön öyküsü" olacaktır; bu ön öykü de, bana verilen kişilerin azlığı oranında büyük olacaktır. Bu, uygulanan tiyatro sanatının bir deneyidir, görgül (ampirik) bir kuraldır. Bir ön öyküden de ben, sahnedeki olaydan önceki öyküyü, sahnedeki olayı yapan öyküyü anlıyorum. Bir örnek verelim: Hamlet'in ön öyküsü, babasının öldürülmesidir; dramı da, bu öldürülme olayının ortaya çıkmasıdır. Sahnedeki olay ise, genel olarak, anlattığı olaydan daha kısadır; çok kez de, sahnedeki olayın ortasında ya da sonuna doğru anlatılır: Oidipus'un, önce babasını öldürmesi, annesinin de evlenmiş olması

gerekir. Bu öyle bir olaydır ki, Sophokles'in tiyatro yapıtının başlayabilmesi için belli bir zaman ister. Sahne olayı, olmuş bir şeyi, Aristoteles'in "birlik" yöntemine uyduğu oranında yoğunlar. Bunun içinde bu yöntem tutulduğunda, "ön öykü", aynı oranda önem kazanır.

Doğal olarak da, Aristoteles'in "birlik" kuralı için özel olarak uygun görünen bir "ön öykü", bununla da bir olay bulunabilir. Burada da geçerli kural şudur: gereç yeni bir buluş, seyircinin bilmediği bir şey olduğu oranında, sergileme ve ön öyküsünün gelişimi, özenli olur. Yunan tragedyası, öylesine bir olabilirlik içinde yaşıyordu ki, onun ön öyküsünü bulması gerekmiyordu, onda bu ön öykü vardı: Seyirciler, tiyatronun söz konusu ettiği mitolojiyi biliyorlardı. Bu mitler de genel olduğundan, var olan dinsel şeyler olduğundan, Yunan tragedya yazarlarının, bir daha hiç ulaşamadıkları yürekliliğe erişebilmişler, kısa biçimlerini, düz çizgililiklerini karşılıklı dizeli konuşmalarını (Sticomythie) ve koroları, bunlarla da Aristoteles'in "birlik" yöntemini gerçekleştirebilmişlerdir. Seyirci, neyin söz konusu olduğunu biliyordu. Konuyu değil, işlenişini öğrenmek istiyordu. "Birlik" yöntemi, konunun, herkesin bilmesini koşullayınca –dahice bir ayrık: Kleist'in "*Der zerbrochene Krug*"udur (= Kırık Testi). –Bununla da dinsel, mitolojik tiyatro, dinsel mitolojik anlamını yitirince, Aristoteles'in "birlik" yöntemi de başka türlü yorumlanacak ya da düşürülecekti. Kendisini, yabancı bir konunun önünde gören seyirci, işlenişten çok, konuya bakar. Bunun için de zorunlu olarak, böyle bir tiyatro yapıtı, konusu tanınan bir tiyatro yapıtından daha zengin, daha ayrıntılı olması gerekir. Birinin yürekliliği, ötekinin yürekliliği değildir. Her sanat, yalnızca, zamanının mutlu rastlantılarını kullanır. Mutlu rastlantısız bir zaman da öylesine kolay kolay gelmez. Her sanat gibi, dram sanatı da biçimlendiren bir dünyadır. Ama her dünya, aynı biçimde canlandırılamaz. Her güzelbilim (estetik) kuralı, ne kertede açık olursa olsun, doğal bir sınırı vardır. Ama bununla da Aristoteles'in "birlik" kuralı, eskimiş olmuyor. Bir zamanlar kural olan, şimdi bir ayrık, her zaman gene gelebilecek bir olay oluyor. Bir perdelik yapıtlarda, başka koşullar altında da olsa, gene buna göre davranırlar. "Ön öykü" yerine, şimdi "durum" üstün geliyor. Bununla da "birlik" gene olabiliyor.

(*Theaterprobleme 1954-1955*)'den

çeviren: **Melâhat ÖZGÜ**

tiyatro sorunu

friedrich dürrenmatt

Sahne, benim için, birtakım kurallar ortaya koyma, bir dünya görüşünü savunma ya da açıklamalarda bulunma alanı değil, imkânlarını anlamağa çalışarak çalmak istediğim bir müzik aletidir. Oyunlarımda elbette bir şeye inanan ve dünya görüşleri olan kişiler var. Ancak bir sürü budala yaratık ortaya çıkartmağı da ilgi çekici bulmuyorum. Oyunlarımı bir açıklamada bulunmak için yazmadığım halde, tümü, kuruluşları içinde, bir açıklamayı kapsar; çünkü oyunlarım insan tabiatına oldukça uygun olan, düşünceler, inançlar ve felsefî deyişlerle dolu olan kişiler üzerinedir. Oyun yazarı olarak ilgilendiğim sorunlar, günümüzün "aktüel" sorunlarıdır. Ancak bu sorunlar oyuna başlamadan önce değil, oyun üzerinde çalışırken kafamda açıklık kazanırlar. Hatta oyunu bitirdikten sonra oyundaki sorunun ortaya nasıl çıktığını merak bile ederim. Bu arada sorunlar konusunda şunu da belirteyim: örneğin, bir terziyi konuştururken, yazar, hiç bir yoldan istediği derinliğe (ki bu zaten oldukça tehlikeli bir sıfattır) inemez ve istediği etkiyi kolayca uyandıramaz. Doğrusu ben sanat üzerinde yalnızca bir fikir yürütüp işi kesip atmayı beceremiyorum; onun için de oyunlarımda daha çok Heidegger ile gevşeyip uykuya yatanlarla konuşuyorum.

Tiyatro eseri bir anda ortaya çıkar. Dramatik olay, bildirilemeyen, ama gözle görülebilen ve anlamlı olan gerçekleri hünerli bir yolda değişime sokmalıdır; ancak her fırsatta da, örneğin tiyatroya ait olmayan Kafka gibi, bildirilemeyen ya da anlamlı şeyleri öne sürmemek gerekir.

Goethe'nin çağında, tiyatrolar eskileri pek oynamazdı; ya tekrar tekrar Schiller'i ya da daha sık Kotzebue ve onun gibileri sahneye getirirlerdi. Bu arada şunu da belirteyim: bugün sinema Kotsebue'nin ve onun gibilerin yolunu tutmuş durumdadır. Eğer sinema icat edilmemiş olsaydı ve filim yazarları tiyatro eserleri yazmamış olsalardı bugün tiyatrolarımız gişelerini nasıl koruyacaklardı?

Her büyük tiyatro dönemi, belli bir tiyatro biçimi, belli bir üslûp ve bu biçimde eser yazan yazarlar olduğu için varolabilmiştir. Gerek İngiliz, gerek İspanyol ve gerekse Alman dilinin en başarılı çabalarından biri olan Viyana Halk Tiyatrosu dönemlerinin üslûpları büyük tiyatro çığırları ortaya çıkartmışlardır. Lope de Vega'nın sayısı binleri bulan tiyatro eserleri de

bu dönemlerden birinin niteliğini belirtir. Üslûp açısından bir tiyatro eseri böylece bu yazar için bir sorun olmamıştır. Oysa bugün belli bir temel üslûp olmadığı ve olamayacağı için tiyatro yazarlığı bir sorundur ve bu yüzden de daha zordur. Öyleyse, tiyatro bugün bir yandan bir müze, öbür yandan her yazılan eserle yazara üslûp konusunda yeni görevler yükleyen bir deney alanıdır. Üslûp bugün genel olan bir şey değil, yazarına göre değişen kişisel bir biçimdir. Artık ortada bir tek üslûp değil, yalnızca bugünkü sanatın özelliği olan birçok üslûplar vardır.

Üslûplar var, "dramaturgi"ler var, ama bir tek "dramaturgi" yok... Ancak tıpkı geometride birçok boyut imkânları olduğu gibi, "dramaturgi"nin de birçok boyut imkânlarını kapsayan belki bir tek "dramaturgi" de düşünülebilir.

Benim her zaman için başarılı olmamış özlemim, dünyayı, varoluşunun zenginliği ve değişik yönleri ile göstermektir. Onun içinde, benim tiyatrom birçok anlamları aynı anda getiren şaşırtıcı bir görünüştedir. Ama bu yüzden de usulca yanlış yorumlar geliyor; yumurtlamaktan ısrarla kaçındığım halde, oyunlarımın kümesinde bulunan yumurtadan bir açıklama bekleniyor.

Oyunun aksiyonu öyle bir eritme potasıdır ki, orada kişiler düşünce ve söz olurlar ve olmalıdırlar da. Yani ben yazar olarak oyunumdaki kişileri birtakım durumlara getirmeli ve onları konuşmağa zorlamalıyım. Ama iki kişiyi karşılıklı oturtup onlara kahve içirtip havadan, sudan, politikadan, modadan konuştursam ne daramatik bir durum yakalamış, ne de dramatik bir konuşma düzenlemiş olurum. Bu kişilerin konuşmalarını dramatik ve çift yönlü yapabilecek bir durum ortaya çıkartmak gerekir oysa. Örneğin, seyirci, bir ya da her iki kahve fincanında zehir olduğunu bilse, birbirlerini zehirlemek isteyen bu iki insanın kahve içme durumu dramatik olabilir ve bu durumdan dramatik bir konuşma düzeni sağlanabilir. Belli bir gerilim ve belli bir durum olmadan dramatik bir konuşma düzeni elde edilemez.

Büyük kahramanlar yok artık; bugünün trajik kahramanları adsızdır. Bir işçinin, bir odacının, bir polisin durumları bugünün dünyasını bir cumhurbaşkanınkinden ya da bir başbakanınkinden daha iyi yansıtır. Bugünün sanatı kurbanlara, küçük adamlara yöneliyor; büyük kahramanlarla uğraşmıyor. Artık Antigone'nin sonunu Kreon'un sekreterleri hazırlıyorlar. Devlet gücü artık ilgi çekici değil. Dünya ise, fizikte olduğu gibi, yalnızca matematik formülleriyle yansıtıldığı için ancak istatistiklerle anlatılabiliyor. Bugünün ilgi çekici gücü elbette var; o da şahane büyüklükteki mantarı ortaya çıkartan atom bombasında... Tıpkı güneş gücü gibi durmadan büyüyen ve yükselen, insanları tek tek değil, kütlelerle öl-

düren bir güç bu... Böylece kütle öldürüsü ile güzellik tek vücut olup çağımızın gücünü yansıtıyorlar. İnsanlar atom bombasını buldular, bunun için de bu gücü anlatmak imkânsız oldu.

Bugün, hâlâ, yürekli insanların varlığını göstermek mümkündür. İşte bu da benim ilgilendiğim temel konulardan biridir... Yitirilmiş olan dünya düzeni bu yürekli insanlar yoluyle yeniden sağlanabilir. Onun için de, genel durumu içinde insanı ele alıyorum ben. Ve insanı bir doktrin yoluyle bulmaya karşıyım, çünkü doktrinler bir kargaşalıktan başka bir şey getirmiyorlar. Dünya (aynı zamanda sahne), benim için, çok korkunç bir büyüklük, çözülmesi gereken bir bilmece ve bunun için de kapitülasyona hiç bir yolda izin vermeyen bir yerdir. Dünya, İnsan'dan daha büyük; tehlikeli bir yolda durmadan ilerliyor. Ancak bir noktadan sonra tehlikenin önüne geçilme imkânı olmasaydı, kendimi bunun dışında görmeğe ne hakkım, ne de yeteneğim olurdu. Bir avuntuyu duymak, yazı alanında, insanın görüş açısını koruması yönünden içten olmasına içtendir, ama sık sık da kişiyi çok ucuz olmaktan kurtaramaz. Brecht'in tezi olan, dünyayı bir kaza olarak tanımlamak doğrudur. Şimdi de dünyanın bu kazayı nasıl yaptığını göstermek bence çok iyi bir tiyatro açısı sağlayabilir. Böyle bir temanın büyük bir tiyatro olayı getirdiğini Brecht zaten eserleriyle ispat etti. Brecht yargılarında sertti, affetmezdi, çünkü affedilmeyecek birçok şeyleri düşünmemişti.

Çeviren: **Özdemir NUTKU**

bildiri

john osborne

Ne zaman yazı yazmağa otursam hep bir kaygı, bir korku duyarım yüreğimde. Ama bunu en çok duyduğum zamanlar, özentisiz, bilegeldiğimiz çeşitten düzyazı yazmak üzere bulunduğum zamanlardır; çünkü başarısızlığımın o zaman daha büyük olacağını, göze daha çok batacağını biliyorum. Bozgun yolunda giderken keyfimi yerine getirecek ufak ufak çarpışmalarım, küçük küçük utkularım olmayacaktır. Tiyatro için yazdığım zaman bu küçük utkuları tadarım: Masamdaki lambanın ışığı

gözlerime artık çok parlak gelir, sırtıma ağrılar girer ama ben yazıma ara vermem çünkü kalemimin, aklıma gelen sözcükleri yitirivermesinden korkarım; ya da boş bir sahnede bir oyuncunun rolünü prova edişini seyrederken "gerekli şeyi gerekli zamanda söyletmesini becermişim" diye düşündüğüm olur. Gerekli şeyi sırasında söyletmek, yaptırmak, bir sanat sorunudur; tiyatronun ana sorunudur. Bunu yapmasını öğrenebilirsiniz ya, bu işi size kimse öğretemez. İçinizden duymanız gerekir bunu. Bileşimdi, sonat biçimiydi, bir noktası bile değiştirilemeyecek dizeydi, bu gibi şeylerden insan ufak ufak utkular çıkarabilir her zaman çünkü bunlar, karşılığı beklenmeden, yapıldığı için insana haz verecek şeyler gibi gelir kişiye. Yapmağa karar verdiğiniz şeyi biraz olsun iyi yapmışsanız, iyi olup olmadığını kendiniz bilir, iyi mi değil mi, başkasının size söylemesini beklemezsiniz. Kimseye bağlı değilsinizdir.

Bir oyunun gerçekten sahneye çıkarılıp oynanmasından önce "dile gelemeyeceğini" söylemek doğru olmaz. Elbette dile gelir; oyunu yazmış adam için, öyledir bu; Mozart'a da, ömrünün son haftaları içinde o üç senfoni "dile gelmiş" gibi görünmüş olsa gerek... Kişi başarısızlığa uğrayacağına bal gibi inanmıştır ya, çoğu zaman ufak sevinçler bulur bu yolda; bu başarısızlığı çekilir hale getirecek kadar... Yaşamanın düzenidir bu zaten, böyle olmasına da katlanılır. Ama belli bir andaki duygularımla davranışlarım üzerine bir düzyazı yazmağa ne zaman otursam korkum, kaygım büyüktür çünkü öyle ufak tefek sevinçler, bulamayacağım; bulsam da bunların beni oyalayamayacağını bilirim.

İşimin bir bölüğü, seyircilerin aşağı yukarı iki buçuk saatlik bir süreyle koltuklarında ilgi duyarak oturmalarını sağlamağa çalışmaktır; pek güç bir iştir bu, bu yolda az da olsa başarı kazanmış bulunmaktan gurur duyarım. (*Look Back in Anger*) Öfke turnelerin hemen hemen sona erdiği bir sırada, aylardan beri İngiltere'nin her yanında kalabalık seyirci toplulukları karşısında oynanıyor. Genellikle, Batı Londra tiyatrolarının seyircilerinden çok daha anlayışlı olan taşralı seyirciler, iddialı gazeteleri okusalar bile, bunların oyunlar üzerine yazdıklarını hatırlamazlar. Patronun karısı pazartesi gecesi gitmiştir de oyuna, pek bayılmıştır da, onun için giderler tiyatroya. Benim belirtmek istediğim şey şu: Başarıya kolay erişmiş gibi göründüğüme bakıp yazarlık işimi öğrenmemin de kolay olduğunu düşünmek, yanlış bir iş. İngiltere'de tiyatrolar var oldukça da, yeni yeni şeyler öğrenmeğe devam edeceğim ama oyun yazmağı *Daily Mail*'den ya da *Spectator*'den öğrenmedim.

İnsanlara bir şeyler duyurmak, onlara duyma dersleri vermek istiyorum. Düşüneceklerse, ondan sonra düşünsünler. Birtakım ülkelerde, işe bu yandan girişmek tehlikeli olabilir ama, hiç değilse İngiltere'de, şu yazdığım anda, insanların aşırı duygulanması pek tehlikeli olmasa gerek.

Ben sanatçıyım; iyi bir sanatçı mı olduğumun, kötü bir sanatçı mı olduğumun, şu anda hiç önemi yok. Ömrümde ilk olarak işimi yapmağa fırsat buldum; niyetim, işime devam etmek. Bu işimi tiyatroda, belki de sinemada sürdüreceğim. İşin kolayına kaçmak isteyen bir gazeteciye dayanak olacak, ya da haftalık yazısını yazacak bir yazara bulmacasına gösterişli bir şeyler sokuşturma imkânını verecek biçimde, İşçi Partisi'nin yeni yayımlayacağı bildiriyi kendime göre anlatmağa kalkışacak değilim. Birkaç düşünce atacağım ortaya, o kadar; siz, beğendiğinizi seçin alın bunların içinden. Çoğu zaman "toptancı yargılar" adı verilen çeşitten yargılar olacak bu söyleyeceklerim, ama öyle sanıyorum ki, bir iki "toptancı yargı"nın değer taşıyabileceği bir çağda yaşıyoruz. Sakınma titizliğine kalkmanın yeri değil artık.

The Entertainer adlı oyunum sahneye konduğu zaman, kişilerden birinin "belirsiz bir biçimde kraliçeye karşıtçı" olduğundan sızlanıldı. Ne var ki bu kişi, söyleyeceğini söylerken belirsiz davranıyor idiyse, Kethüda Bey'in sansür dairesinin varlığı bunu gerektirdiğindendi. Bu kişinin, söyleyeceğini daha açık söyleyebilmesini, doğrusu, candan dilerim; ancak, bu durumda, bu noktanın, öyle kelimesi kelimesine ortaya konmasını pek istemiyordum. Bu kişinin ortaya koymağa çalıştığı daha önemli soru şuydu: "Ne çeşit simgelerle yaşıyoruz biz? Bu simgelerin doğruluğuna güvenebilir miyiz? Bu simgeler, kendilerine bağlanmağa değer mi?" Bu kişi, istediğime uygun, renkli bir imge yaratan –hiç değilse, öyle olduğunu sandığım– bir biçimde kraliçeye karşıtçı birtakım terimler kullanarak konuşurken önemli bir soru soruyordu bana kalırsa. Bu sorunun önemli olduğuna hâlâ inanıyorum.

Son günlerde David Marquand'ın *Lucky Jim ile İşçi Partisi* başlıklı bir yazısını okudum. Bu yazının baş kişileri, görünüşe bakılırsa, Kingsley Amis, John Wain ile ben... *Lucky Jim* zırvasının çoğu, *Öfke* oyunumda Jimmy Porter'e söylettiğim birkaç sözden türemişti. Bu sözler şunlardı: "Sağlam, yiğitçe savlar kalmadı artık." Bunu işitir işitmez, dört başı bir güzel bağlı açıklamalara azgınca susamış bütün sığ kafalılar oturup bu sözleri didik didik ettiler; altı ay boyunca keyiflerince oynayacak, sütunlarını dolduracak, yeteri kadar simge buldular. İnanıyorlardı Jimmy Porter'in söylediklerine; "hiç bir şey duymuyordum", ya da "belki de antikacılarda satılacak denli yaşlandım ama sağcı değilim" dediği zaman Archie Rice'in (*The Entertainer*) söylediklerine inananlar çıktığı gibi... Basbayağı umutsuzluğun dokusunu, bu umutsuzluğun –belki dağınık, kılıksız gözüken ama sıradan olduğu seyrek görülen– güzel sözlerle, çalımlarla kendini açığa vuruşunu gördükleri zaman tanıyamayacak kimselerdi bunlar. Jimmy Porter "Artık sağlam, yiğitçe savlar kalmadığına" inanmış demek, Archie'nin içinde duygu diye bir şey kalmadığını söylemek, çok kolay, çocukça bir iş olur.

Bunu söylemem üzerine, sabırsız, kızgın, türlü sesler çıktığını işitebiliyorum şimdi: "Kişileriniz, ağızlarından çıkan sözlere her zaman inanmıyorlarsa, hangi sözlerine kulak verecek, ne yapmak istediklerini nasıl anlayabileceğiz? Söyleseniz e! Siz, nereye ulaşmak istiyorsunuz? Ne demek istiyorsunuz? Bu kişileri, bu durumları nasıl açıklıyorsunuz?" Oyunlarımdan herhangi birinin her temsilinde, yanlış düşüncelere saplanmış bu çeşitten birkaç ukalâ bulunacaktır muhakkak; yerlerinde sabırsızlık içinde otururlar, eylemde doğal kesintiler meydana geldiği zaman her şeyin kendilerine ayan olmasını beklerler. Oyunun dokusu pek karmaşıksa, "çok şeyler olup bitiyor sahnede, izleyemeyeceğimiz ölçüde çok..." diyerek sızlanırlar. Otururlar da koltuklarında günün geçer akçesi olan bu şalgamlar, imgelemin de duygunun da ölümünü simgeleyen bu kurukafalar, otururlar da perde arasını beklerler; bilgisizliklerini, önceden tasarlanmış uzun, ağır lâkırdılarla ortaya koymak için... B.B.C. eleştirmenleri gibi, ya kulakları söyleneni işitecek gibi değildir, ya da içlerinden gelen sese hiç bir zaman kulak veremezler.

Böylelerine yapılacak açıklamam yok. Her türlü sanat, örgütlendirilmiş bir kaçıştır. Lear'le Max Miller'e ya kendiliğinden erer insan, ya da ermez. Kötürümlere kollarını bacaklarını kullanmalarını öğretemem. Shakespeare, belirtileri betimlemiyor, açıklamalar yapmıyordu. Bunları, ben de yapmıyorum.

Kendi duygusal değerlerinin baskın olmadığı bir görgü üzerine tartışırlarken, orta sınıfların alabildiğine kaçamaklı ya da yaygaracı davrandıkları, istemesek de kabul etmek zorunda bulunduğumuz bir gerçekliktir. Birkaç hafta önce, eleştirmenlerden biri şöyle yazıyordu: "Kişilerini, gerçekten, yaşayışımızdan çekip çıkardıysa, Bay Osborne'un bu kişileri, utanma bilmeyen etkili bir doğrulukla ortaya koyduğuna, insan inanmak zorunda kalıyor." Bu sözler, hiç değilse, insanın içine rahatlık verecek ölçüde dürüst. Kişiler, gerçekten gündelik yaşayışımızdan çıkarılmış mı, çıkarılmamış mı, bu konuda bir yargıya varmağa kalkışılmamış. Utanma bilmeyen etkili doğruluğa gelince, bir omuz silkişle yetinebiliriz. Royal Court tiyatrosunun ön sıralarında oturan gençler ise yargıya varabiliyorlardı, vardılar da: *Başımızdan geçti bunlar, ne biçim şey olduğunu biliyoruz...* Oidipus'u, Lear'i, Willy Loman'ı seyrederken, seyircilerin heyecan içinde kendi kendilerine mırıldanmış oldukları budur işte... "Ne acı bir gerçektir ki," diyor aynı yazar "en acınacak durumda olan insanlar –hastalar, yaşlılar, büyük acılara uğramış olanlar bile– sızlanmağa başladılar mı çekilmez olurlar". Bu cümle, başkalarının acıları, sıkıntıları karşısında bu sınıfta yaygın olan, öbürlerini bastıran tutumu bayağı seçik bir biçimde özetliyor. Ben bu sözlere şuncacık olsun katılmam. Orta sınıfların özel dertleri, sıkıntıları üzerine konuşmadıkları doğrudur. Ama miraslarından nasıl yolsuzlukla yoksun edildiklerini, vergilerle, haksızca birtakım sınırlamalarla

ne yapacaklarını şaşıracak hale getirilip içlerinde istek bırakılmadığını, başka deyimle, geleneksel ayrıcalıklarını (yeryüzünde kendilerine en iyi durumu sağlayacak eğitimi) kendilerine satın almalarına yetecek para edinmelerine meydan bırakılmadığını söyleyerek, pekâlâ işçiler gibi, bol bol sızlanırlar. Ancak, genellikle, özel dertlerini –arkadaşlarıyle de olsa– konuşmaktan titizlikle kaçınırlar.

Kendi toplumculuğumu tanımlayacak değilim. Toplumculuk deneysel bir düşüncedir, bir inak değil; hakikatle erkinlik karşısında bir tutumdur, insanların nasıl yaşamaları, biribirlerine nasıl davranmaları gerektiğini gösterir. Bireysel olarak nasıl tanımlanacağı önemli değildir. Toplumcu değerlerle tutucuların değerleri arasındaki ayrımlar, bugüne dek açık seçik ortaya konmuş olmak gerekir.

Ben bir yazarım, toplumcu bir topluma benim getireceğim pay, kendi ortamımda o değerleri göstermek, ortaya koymaktır; bu değerleri uygulamanın en iyi yollarını bulup çıkarmak değil. Evimden çıkıp İşçi Partisi için seçim propagandası yapmam gerekli değil... Yıllarca önce T.S. Eliot şöyle yazmıştı: "Bizim gibi, Erkinciliğin (Liberalizmin) kemirdiği bir toplumda, sağlam kanıları olan bir insanın yapabileceği tek şey, ortaya bir görüş koymak, gerisine karışmamaktır." Erkincilik sözcüğü yerine Tutucu sözcüğünü koyun, bu sözlerin pek kabataslak da olsa, bugünkü toplumcu tutumumu özetlediğini söylerim; duygular karşısındaki deneysel bir tutum olan toplumculuğumu... Deney alanlarının her birini kendi uzmanları ele almalıdır: İktisatçılarla toplumbilimciler, şehir plancılarıyla eğitimciler, sanayi ruhbilimcileri, gözlemciler, kanun yapıcıları, hakikat arayıcıları...

İnsanların kendilerine nasıl evler yaptırmaları, çocuklarını ne çeşit okullara yollamaları, ya da ne gibi bir emekli ödeneği bekleyebilmeleri gerektiği çeşidinden bir soruna benim getireceğim paya kimsecikler, öyle, pek ilgi duyamaz. Ama sorulacak başka sorular vardır: O evlerin içlerinde insanlar nasıl yaşar? Biribirleriyle, çocuklarıyla, komşularıyla, sokağın karşı yakasında oturanlarla, üst kattakilerle ilişkileri nedir? Nelere önem verirler? Onlara göre neler değer taşır? Neler umut ya da kaygı verir bu insanlara? Biribirileriyle nasıl konuşurlar, konuşurken nasıl bir dil kullanırlar? Yaptıkları işin anlamı nedir? Acıları nedendir? Neler beklerler yaşamadan? Neler heyecanlandırır onları? Neler bir araya getirir, neler konuşturur onları açık açık? Zayıf noktaları nedir, yalnızlıkları nedendir? Gerçekleştirilmeyen şeyler nedir? Güçleri nerededir? Deney demek soru sormak demektir, bunların ise hepsi, toplumculuğun sorularıdır.

(They Call it Cricket 1958*)*'den

çeviren : **Bilge KARASU**

3

oyun

altı kişi yazarını arıyor

●

luigi pirandello

Bana daha dünmüş gibi geliyor ama, gerçekte yıllarca önce küçücük, tezcanlı bir hizmetçi kız girdi sanatımın buyruğuna. Ama gene de her zaman işe yeni başlar gibidir.

Adı Düş.

Biraz yaramaz, takılgan. Karalar giymekten hoşlanırsa da, davranışlarının çoğunlukla düpedüz garip olduğunu yadsıyacak, her yaptığını aynı biçimde, ağırbaşlılıkla yaptığına inanacak tek kişi çıkmaz. Elini cebine daldırır, zilli bir külah çıkarır, kırmızı bir horoz ibiği gibi geçirir başına, koşar gider. Bugün burdadır, yarın orda. Öykülerime, romanlarıma, oyunlarıma konu edeyim diye, bir türlü kurtulamadıkları garip serüvenlerin ağında çırpınan; tasarladıkları her şeyde engellenmiş; umdukları her şeyde kandırılmış; kısacası kendileriyle uğraşmak çoğunlukla gerçek bir işkence olan, dünyanın en ters kişilerinden kurulu bir erkek, kadın, çocuk kalabalığını toplayıp evime getirmektir eğlencesi.

Birkaç yıl önce küçük hizmetçim Düş, kötü bir esine, uğursuz bir hevese kapılarak bütün bir aileyi evime getirdi. Nerden buldu, nasıl buldu bilmiyorum ama söylediğine göre bu ailede eşsiz bir roman konusu bulabilecektim. Aşağı yukarı elli yaşlarında, kara ceketli, açık renk pantolonlu bir adam çatık yüzüyle, huysuz, çekingen gözleriyle karşımda dineliyordu. Yas giysilerine bürünmüş zavallı bir kadın dört yaşında küçük bir kızın elinden tutmuştu, öbür yanında da on yaşından biraz büyük bir oğlan çocuk vardı. Yanlarında bir de yüzsüz, oynak bir genç kız vardı, ikiyüzlü, pişkin bir

çalımla o da yas giysileri içindeydi, hem utangaç yaşlı adama, hem de bir köşede hepsinden tiksinircesine duran, kendi düşüncelerine dalmış genç adama duyduğu derin, aşağılayıcı öfkeyle tepeden tırnağa titremekteydi. Kısacası, oyun başladığında sahneye geldikleri görülen altı kişi. Sık sık birbirlerinin sözünü keserek, kimileyin biri, kimileyin de öteki, serüvenlerinin acıklı öyküsünü anlatmaya koyuluyor, düşüncelerini haykırıyor, karmakarışık tutkularını yüzüme fırlatıyordu, tıpkı oyundaki mutsuz Yönetici'ye yaptıkları gibi.

Bir kahramanın, düşünde nasıl, niçin doğduğunu söyleyebilecek yazar var mıdır? Sanatta yaratmanın gizi, doğuşun gizi gibidir tıpkı. Seven bir kadın ana olmayı isteyebilir; ama, ne denli güçlü olursa olsun, bu istek yetmez. Bir gün gelir, nasıl ne zaman başladığını iyice kestiremeden, ana oluverir. Tıpkı bunun gibi, sanatçı da pek çok sayıda yaşam tohumlarını özümler, bu canlı tohumlardan birinin, günlük yaşamın değişken varlığı üstündeki bir katta yaşayan bir yaratık olmak üzere, bir an gelip de nasıl, niçin düşüne giriverdiğini hiç bir zaman kestiremez.

Söyleyebileceğim tek şey, şimdi sahnede görülen altı kişiyi, arayıp bulmak için en ufak bir çaba bile göstermeden, capcanlı karşımda bulduğumdur -elle tutabilirdiniz hepsini sanki, soluklarını duyabilirdiniz. Her biri kendi acısıyle, hepsi ortak bir doğuşla, karşılıklı olaylar ağıyla birbirine bağlanmış olarak, kendilerini sanat dünyasına sokmam, kişiliklerinden, tutkularından, serüvenlerinden bir roman, bir oyun, hiç olmazsa bir öykü kurmam için orada önümde duruyorlardı.

Canlı doğmuşlar, yaşamak istiyorlardı.

Bir erkeği ya da bir kadını kendilerine özgü yönleriyle birlikte salt sunmuş olmak için sunmayı; acıklı olsun, sevindirici olsun bir olayı salt anlatmış olmak için anlatmayı; bir görünüyü salt betimlemiş olmak için betimlemeyi, yeterli görmedim hiç bir zaman.

Bunu yeterli gören, daha fazlasını da aramayan yazarlar vardır (az da değildir). Bunlar, daha kesin bir deyimle, tarihçi yazarlardır.

Kimileri de bütün bunların ötesinde daha derin bir ruhsal gereksinmeyi ararlar, böylece ancak belli bir yaşam anlamına bürünmüş olan, bundan evrensel bir değer kazanan, kişileri, olayları, görünüleri benimserler. Bunlar da felsefeci yazarlardır.

Bana bu sonunculardan olmak mutsuzluğu düşmüştür.

Simgeci sanattan nefret ederim, çünkü böyle bir sanatta anlatım bir makine, bir alegori olmak uğruna bütün kendiliğinden eylemini yitirir. Yanlış yolda boşuna bir çabadır bu. Anlatıma alegorik bir özellik vermek düpedüz, düşsel ya da somut, hiç bir gerçeği olmayan bir masalla uğraştığımızı gösterir. Töresel bir gerçeğin gösterilmesi için uydurulmuş bir masal. Sözünü ettiğim ruhsal gereksinme böyle karşılanamaz -ya da pek seyrek durumlarda, Aristo'da görüldüğü gibi çok üstün bir alay gücüyle karşı-

lanabilir, yoksa böyle alegorik simgecilikle değil. Gerekli olan, bir kavramdan, kendine bir imge yaratan ya da yaratmayı deneyen bir kavramdan yola çıkmaktır. Oysa alegorik simgecilik baştan sona hep canlı, hep kendi başına kalmak zorunda olan imgede, kendisini değerli kılacak bir anlam arar.

Ben çok uğraştımsa da, altı kişide bu anlama bir türlü varamadım. Onları yaşatmanın boşuna bir iş olacağını düşündüm sonunda.

Düşündüm kendi kendime: "Okurlarımı yüzlerce öyküyle üzüp durdum hep. Bu altı karayazılının acı serüvenleriyle neden bir daha üzeyim?"

Bu düşünceyle hepsini kendimden uzaklaştırdım. Daha doğrusu uzaklaştırmak için elimden geleni yaptım.

Ama bir kişilik boş yere canlandırılmaz.

Ruhumun yaratıkları bu altı kişi, artık benim değil kendilerinin olan bir yaşam sürmekteydiler, onları bundan yoksun bırakmak benim gücümün ötesindeydi şimdi.

Onları ruhumdan kovayım diye direndikçe, bulundukları kitap sayfalarından olağanüstü bir rastlantıyla yükselivermiş roman kahramanları gibi, öykünün desteğinden büsbütün kurtulmuşçasına, kendi başlarına yaşayıp gidiyorlar, çalışma odamın ıssızlığı içinde yeniden karşıma dikilmek için günün belirli anlarını kolluyorlar, ya biri, ya öteki, arasıra da ikisi birden beni ayartmaya, şu ya da bu sahneyi sunmamı ya da betimlememi öğütlemeye, bu sahnelerin sağlayabileceği etkileri açıklamaya, seyrek rastlanır bir durumun uyandırabileceği yepyeni ilgiyi sayıp dökmeye geliyorlardı.

Bir an için isteklerine bıraktım kendimi. Böyle aşağıdan alarak bir süre kendimi koyverişim, benden biraz daha yaşam koparark çok daha canlı, daha seçik bir nitelik kazanmalarına, üzerimde daha büyük ölçüde bir kandırıcı etki kurmalarına yetti. Böylece ellerinden kurtulup geri dönmem gitgide güçleşirken, onların geri dönüp beni ayartmaları gitgide daha kolaylaştı. Bir an geldi, gerçekten bir çıkmaza soktular beni. Sonunda birdenbire, bu çıkmazdan kurtulma yolu kafamda parlayıverdi.

"Neden," diye sordum kendi kendime, "kendi düşünden doğma birtakım kişileri yaşatmak istemeyen bir yazarın durumunu, ayrıca damarları bir kez yaşamla dolduktan sonra, sanat dünyasından uzaklaşmaya bir türlü yanaşmayan bu kişilerin durumunu dile getirmiyorum? Benden ayrılar şimdi; kendi yaşamlarını sürüyorlar; bir ses, bir eylem kazandılar; yaşamak için benimle giriştikleri çekişmede, kendi itilimleri ile kımıldayan, konuşan, kendi başlarına buyruk kişiler niteliğini kazandılar; bu niteliklerinin bilincindeler şimdi; kendilerini bana karşı savunmayı öğrendiler; başkalarına karşı bile savunabilirler kendilerini. Bırak bütün oyun kişilerinin yaşamak için gittikleri yere, bir sahneye gitsinler. Bakalım ne olacak sonra."

Öyle yaptım. Tabiî sonuç umduğum gibi oldu: karmakarışık bir alay ortamı içinde acıklı ile gülüncün, düş ile gerçeğin bir karışımı, soluyan,

konuşan, kendi kendilerini sürükleyen kişilerin benliklerinde duydukları, ne olursa olsun göz önüne sermek istedikleri bir oyun çıktı ortaya; bir oyunu içten geldiği gibi sunma yolunda boş bir çabanın güldürüsü. İlkin, çıplak (dekorsuz, kulissiz) bir sahnede, güpegündüz bir oyun prova eden zavallı oyuncuların şaşkınlığı. Bir yazar aradıklarını söyleyen altı kişinin görünmesiyle duyulan şaşkınlık ile inanmazlık. Hemen sonra, kara peçeli ananın ansızın bayılmasıyle hem anada hem de garip ailenin öbür kişilerinde parıldayıveren dram, bir şey taşımaya hazırlıksız çıplak sahnede birden, hiç umulmadık bir anda beliriveren o karanlık, anlamsız dram içgüdüsel bir ilgi uyandırıyor hepsinde. Babanın, Üvey kızın, Oğulun, o zavallı ananın karşıt tutkularının patlak vermesiyle, yürekler paralayan, acı bir öfkeyle birbirini altetmeye çalışan tutkularla, bu ilgi gitgide artıyor.

Böylece, ilkin o altı kişide boş yere aranıp da bulunamayan evrensel anlamı onlar, kendi başlarına sahneye giderek, hem birbirleriyle, hem de kendilerini anlamayan yöneticiyle, oyuncularla kıyasıya savaşlarının coşkusunda bulmayı başardılar.

İstemeksizin, bilmeksizin, çileden çıkmış ruhlarının çatışması içinde, her biri, kendini ötekilerin suçlamalarına karşı savunarak, kendi tutkuları, kendi acıları diye, benim yıllardır çekmekte olduğum tutkuları, acıları dile getirir: Sözcüklerin boş soyutlukları üstüne kurulmaları kaçınılmaz olan karşılıklı anlaşmanın aldatışı; her biri, hepimizde bulunabilecek ayrı ayrı kişilikleri kapsayan çok yüzlü kişilikler; son olarak da, hep devinen, değişen yaşam ile, kımıldamayan, değişmeyen kalıp arasında o bitmeyen trajik kavga.

Altı kişiden özellikle ikisi Baba ile Üvey kız kalıplarının amansız, değişmez katılığından söz ederler; bu kalıplarda değişmez, sonrasız yaradılışlarının dile gelişini görürler; biri için ceza anlamını taşır bu yaradılış, öteki için de öç; bunu oyuncuların yapmacık davranışlarına, bilinçsizce hoppalıklarına karşı savunmak isterler, değiştirmek, sözde tiyatronun gerekliklerine uyarlamak isteyen kendini bilmez Yönetici'ye de kabul ettirmeye çalışırlar.

Bu altı kişi aynı düzeyde varlık kazanıyorlarsa, kimilerinin birinci, kimilerinin ikinci derece ya da kimilerinin önemli kişi, kimilerinin de önemsiz kişi oluşundan, taşıdıkları görev için cılız kalışlarından ileri gelmez bu durum. Altısı da aynı sanat açısından kavranmış, aynı gerçeklik düzeyinde yer alan kişilerdir. Oyunun bütününde ağır basan düşsel düzeydir bu. Babanın yanısıra Üvey kız ile Oğul da birer ruh olarak; Anne bir yaradılış; Oğlan çocuk, gözleyen, bir jest yapan, bebek de hiç bir şeyden habersiz birer varlık olarak kavranmışlardır. Olay, bu kişiler arasında perspektiv yaratır. İlkin farkında olmadan, kimisinin (sanat açısından) bütünüyle, kimisinin daha az canlandırılması gerektiğini, kimisinin de olayın sunuluş

sırasındaki birer öğe olarak çizilebileceğini düşünmüştüm: bütünüyle canlanan birer varlık olarak çizilmiş Baba ile Üvey kız böylece öne çıkarak başı çekiyor, ötekilerin nerdeyse ölü ağırlığı yanısıra kendilerini sürüklüyorlar; başta Oğul, sonra da ellerinden tutulup sürüklenmeyi gereksinen, varla yok arası iki çocuk arasında yazgısına boyun eğmiş bir kurbanı andıran Ana önemsiz kalmaktadır.

Gerçekten de! gerçekten de bu kişiler, kendilerinden kurtulmak istediği anda yazarın düş gücünde nasıl canlanmışlarsa öyle görünmeliydiler. Düşünüyorum da, bu zorunluluğu duymuş olmam, bilmeden yepyeni bir perspektivle çözümlemem, bu çözüme varmak için tutuğum yol, inanılmaz bir rastlantı gibi geliyor bana. Gerçek olan, oyunun, bütün ruhsal öğelerin bir mucizeyle birbirlerine uydukları, tanrısal bir uyumla işledikleri, düş gücünün kendiliğinden bir aydınlanması anında doğduğudur. Nice uğraşırsa uğraşsın hiç bir insan kafası, duygusuzca bir çalışmayla, oyunun biçiminin bütün gerekliklerini kavrayacak, karşılayacak bir duruma gelmeyi başaramaz. Onun için, oyunun değerlerini açıklamak için ileri süreceğim nedenler, yazma işine girişmeden önce kafamda doğan, şimdi de savunmak zorunda kaldığım tasarılar değil, ancak sonradan dingin bir kafa ile bulgulamış olduğum düşüncelerdir.

Bir yazar arayan altı kişiyi sunmaktı isteğim. Aradıkları yazar bulunmadığı için oyunları bir türlü temsil edilemeyen altı kişi; bunun yerine, bu altı kişinin boşuna aranmalarını gösteren terslenişlerinden dolayı trajik bir yönü de olan bir güldürü sunuluyor.

Ama nasıl sunabilir insan terslediği bir kişiyi? Sunulacak kişinin dile getirilmeden önce, düş gücümüze girebilmesi gerekmez mi? Gerçekte, benimsedim, kavradım bu altı kişiyi; bununla birlikte, terslenmiş kişiler olarak benimsedim onları, öyle kavradım; *başka bir* yazarı arıyorlardı.

Neden tersledim bu altı kişiyi? Açıkça da görüleceği gibi, onların kendilerini değil; hepsini de çok ilgilendiren, beni ise yukarda saydığım nedenlerden dolayı hiç ilgilendirmeyen dramlarını tersledim.

Bir kişinin kendi dramı nedir?

Her sanat ya da düş yaratığının, bir varlık kazanabilmesi için, bir dramı olmalıdır, içinde kişi olarak yer alacağı, kendisini kişi yapacak bir dram. Bu dram kişinin varlığının nedeni, görevi, kaçınılmaz koşuludur.

Bu altı kişinin, varoluş nedenlerini tersledim ben, ama "varlık"larını kabul ettim; doğal yapıyı alarak ona kendine özgü görevi yerine, daha karışık bir görev, gerçek görevin ancak bir bilinen olarak girdiği bir görev yükledim. Bu özellikle, yaşamak için ötekilerden daha çok çırpınan, kişi olduklarını bilen, bir dramı, kendilerinin olan bir dramı ötekilerden daha çok gereksinen Baba ile Üvey kız için korkunç, umutsuz bir durumdur; kendi dramlarından başkasını düşünemeyen bu iki kişiden özledikleri o

kendi dramları esirgenmektedir; bu bakımdan içinde bulundukları çıkmaz durum, ne pahasına olursa olsun kaçıp kurtulmak istedikleri bir durumdur; bir ölüm kalım sorunudur bu onlar için. Evet onlara başka bir varlık nedeni, başka görevler yükledim; o "çıkmaz" durumda, bir yazar arıyor, terslenivorlar. Ama bu durumun da varlıklarının nedeni olabileceğini, gerekliliğini, yeterliliğini, gerçek görevleri sayılabileceğini hiç düşünmüyorlar. Çünkü kendilerine özgü gerçek bir yaşamları var. Onun için biri onlara böyle bir şeyden söz etse, inanmayacaklardır; yaşamamızın başlıca nedeninin, haksız, anlaşılmaz gibi görünen bir acıya katlanmak oluşu kolay kolay kabul edilemez.

Bundan dolayı, bir kişi niteliğinden, kişi durumundan arasıra çıkarak yazarın çalışma alanını ele geçirdiği için Baba'nın daha başka bir biçimde yaratılmış olması gerektiğini söyleyenleri bir türlü anlayamıyorum. Ama beni anlamayanları anladığım için, bu görüşlerinin kişinin dile getirdiği ruhsal acıları benim ruhsal acılarım saymalarından doğduğunu biliyorum. Çok tabii bir şey bu, ama bütünüyle anlamsız. Baba'nın acılarının benim kendi yaşantılarımın dramı ile hiç bir ilgisi olmayan nedenlerden dolayı çekilen acılar oluşu gerçeğinin -bu gerçek, yergileri çürütmeye tek başına yetecektir-; yapıya uygun olduğu yerde, kişilerimden herhangi birine aktarabileceğim kendi ruhsal acılarımın başka; yazarını arayan altı kişinin dramını kurmak için gereken ruhsal etkinliğin başka olduğunu kesinlikle belirtmek isterim. Baba benim bu etkinliğime katılarak, yazarını arayan altı kişinin dramının yaratılmasında benimle yarışsaydı, ancak o zaman onun kimi durumlarda yazarın kendisi olduğu, dolayısıyle daha başka türlü olması gerektiği söylenebilirdi. Ama Baba acı çekiyor, yazarını arayan bir kişi oluşunu kendiliğinden yaratmıyor. Yazarını arayan bir kişi olmak, ona acı çektiren anlaşılamaz bir alınyazısı, bütün gücüyle karşı durduğu, çözüm aradığı bir durumdur; böylece o, yazarını arayan bir kişiden başka hiç bir şey değildir, kendi acısı olarak benim ruhumu dile getirmiş olsa bile. Yazarın sorumluluğunu paylaşıyor olsaydı, alınyazısını kendi kendine açıklayabilirdi. Terslenmiş bir kişi olarak bile, kendini ozanın gönlünün baş köşesinde görür, kendisini bir kişi olarak kurup yaşatacak kimsenin yokluğunu çekmezdi. Yazarın kendisine vermiş olduğu varoluş nedenini benimser, çıkar yol olarak sığındığı Yönetici'yi de, Oyuncuları da bir yana bırakır, kendi varoluş nedeninden seve seve vazgeçerdi.

Kişilerden yalnız biri, Ana, yaşamayı ancak yaşamak anlamında görerek, canlı oluşunu pek umursamaz. Yaşadığına en küçük bir kuşkusu bile yoktur. Nasıl, niçin, ne biçim yaşadığını sormayı bir an için bile olsun düşünmemiştir. Kısacası, rolünden hiç bir zaman ayrılmadığına bakılırsa, bir kişilik olduğunu bilmez. Bir rolü olduğunu da bilmez.

Yapısına tam uyan bir durumdur bu. Gerçekten de yüklendiği Ana rolü, doğal niteliği bakımından, bir kafa etkinliğini gerektirmez. Bir ruh

olarak varlık kazanmaz. Sonsuz bir duygular sürekliliğinde yaşar, böyle olduğundan kendi yaşamının -bir kişi olarak varlığının- bilincine varamaz. Ama bütün bunlarla birlikte, o bile, kendine göre, kendi erekleri için, bir yazar arıyor; bir ara, Yönetici'nin karşısına getirildiğinden dolayı mutluluk duyuyor. Belki Yönetici'nin kendisine yaşam kazandırabileceğini mi umuyor? Hayır: Yönetici'nin kendisine Oğul ile birlikte bir sahne oynatacağını, bu sahnede kendi yaşamını dile getirebileceğini umuyor. Ama bu hiç varolmamış bir sahnedir, hiç olmamıştır, olamayacaktır. Bir kişilik olduğundan, her anda, her sözle, her eylemle, çizilmiş, belirlenmiş kendi sürdürebileceği yaşamdan bu ölçüde habersizdir.

Ötekilerle birlikte, ama onların kendisine ne yaptırmak istediğini anlamadan sahnede gözükür. Açıkçası, kocasıyla kızını sürükleyen, kendisinin de sahnede görünmesine yol açan yaşama tutkusunu, hem acı çeken hem de çektiren o adamın her zamanki anlaşılmaz garipliklerinden biri sayıyor -en korkuncu da- kötü yola sapmış kızının kuşkulu başkaldırışlarından biri sanıyor. Ana bütünüyle edilgendir. Kendi yaşamının olayları, bu olayların onun gözündeki değeri, kişiliğinin ta kendisi, hep başkalarının söylediği şeylerdir, bütün bu söylenenlere ancak bir kez, analık içgüdüsünün ayaklandığı zaman, oğlu ile kocasını bırakmak istemediğini söylemekle karşı çıkıyor: Oğul elinden alınmış, kocası da onu anasını bırakmaya zorlamıştır. Yalnız düzeltici bir veridir Ana; açıklar ama hiç bir şey bilmez.

Kısacası, doğadır Ana. Bir ana kılığına bürünmüş doğa.

Bu kişilik bana yadsıyamayacağım bir doygunluk verdi. Eleştirmenlerimin hemen hepsi onu, alışkanlıkları üzre "insanlıktan uzak" diye tanımlayacakları yerde - kahramanlarımın hepsinin özel, düzeltilemez bir niteliği olmalı bu- "gerçek bir sevinçle" ergeç düş gücümden *çok insanca* bir kişinin çıkmış olduğunu belirtmek iyiliğinde bulundular. Bu övgüyü ben şöyle açıklıyorum: benim çizdiğim Ana, kafa etkinliği olanaklarından büsbütün yoksun, bütünüyle doğal eğilimlerle sınırlı, kafasını işletmeden, doğuran, emziren, yavrularına bakan, bir et yığınından birazcık üstün, tam bir Anadır. Kişiliğinde gerçek, eksiksiz "insan tip"ini canlandırır. Bu böyle olmalıdır, çünkü insan yapısında ruhtan daha saçma gözüken hiç bir şey yoktur.

Ama eleştirmenler övgüleriyle Ana'yı bir köşeye bırakarak, kişinin oyunda dile getirdiği şiirsel değerlerin özüne inmeyi gerekli görmediler. Evet, çok insanca bir tiptir Ana, ruhsuzdur çünkü, ne olduğunu bilmez, bilmek de istemez. Ama bir kişilik olduğunu bilmemesi, onun kişilik olmasına engel değildir. Onun oyunumdaki dramı da budur. Bu dram en canlı anlatımını, olanların bir kez olduğunu, olup bitmiş şeylere yeni baştan ağlamanın yersizliğini söyleyen Yönetici'ye birden şöyle bağırmasıyle buluyor: "Hayır, olan şimdi oluyor, her zaman oluyor! Çektiğim acı yapmacık değil,

sayın Bay! Acılarımın her anını iliklerimde duymaktayım: acım bitmek tükenmek bilmeden hep yenileniyor, hep alevleniyor!" Bunları hiç farkında olmadan, dolayısıyle anlaşılamaz şeyler olarak *duymaktadır*: ama öyle yoğun duymaktadır ki, bunun kendisine ya da başkalarına açıklanabilecek bir şey olabileceğini hiç düşünmemektedir. Duymaktadır, hepsi bu. Bir acı olarak duymakta, birden haykırmaktadır. Böylece yaşamın bir kalıpta gitgide katılaşmasını yansıtır o -aynı şey, başka bir yolda, Baba ile Üvey kızın da acısıdır. Onlarda Ruh, Ana'da ise Doğa. Ruh başkaldırır, elinden geldiğince bir çıkar gözetir; doğa ise duyularla dürtülmediği sürece, ağlar.

Eylemli yaşam ile kalıp arasındaki çatışma, yalnız zihinsel değil, doğal düzenin de sürekli koşuludur. Varolmak için nesnel kalıbımıza girmiş bulunan yaşam, yavaş yavaş o kalıbı öldürür. Kalıba bağlı bir doğanın gözyaşlarıyle, gövdemiz hiç onarılamaz bir yolda sürekli yaşlanır. Onun için Ana'nın gözyaşları, edilgendir, sonsuzdur. Üç ayrı yüzle, hem ayrı zamanlı hem de eş zamanlı üç dramda dile getirilen bu çatışma, böylece en güçlü anlatımını bulur. Üstelik: Ana, sanat kalıbının -kendi yaşamını sınırlamayan, yok etmeyen, yaşamın tüketemeyeceği bir kalıbın- özel değerini de, Yönetici'ye bağırmasıyle açığa koymaktadır. Baba ile Üvey kız oynadıkları sahneyi yüz bin kez ardarda tekrarlasalar, hep o belli noktada, sanat yapıtının yaşamının onun o bağırmasında dile getirileceği anda, o bağırtı hep yükselecektir. Dış gerekliliklerin belirlediği tekdüze bir tekrar değildir bu bağırtı, tam tersine, değişmeyen, değiştirilemeyen, her kezinde yepyeni, birdenbire içten doğan, *hep bu nitelikleri gösterecek* bir çığlık: bu çürümez kalıpta canlı olarak mumyalıdır. Böylece, kitabı her açışımızda Francesca'yı, canlı, Dante'ye tatlı günahını açıklıyor bulacağız, bu parçayı yüz bin kez dönüp dönüp okusak, Francesca aynı şeyleri yüz bin kez söyleyecektir, ama hiç bir zaman bir makina gibi tekrarlamayacak, her kezinde öyküsünü daha ilk anlatıyormuş gibi, öyle canlı, öyle apansız bir tutkuyla konuşacaktır ki, Dante yüz bin kez kendinden geçerek bayılacaktır. Her canlının bir kalıbı vardır, bu kalıptan dolayı ölmeye yazgılıdır - yalnız sanat yapıtı, *kalıp olduğu için* ölümsüzdür.

İnsan düşünden bir yaratığın doğuşu, hiçlikle sonrasızlık arasındaki eşikten atılan bu adım, bir gereklilik sonucu, apansız başgösterebilir. Tasarlanan bir dram, gerekli bir şeyi söyleyen ya da eyleyen bir kişilik ister: böylece bu kişilik tam gerektiği gibi doğar. Madam Pace de altı kişi arasında böyle doğmuştur, sahnedeki gerçekçi çizilişiyle o bir mucize, giderek bir oyun izlenimini verir. Bir oyun değildir. Doğuş gerçektir. Bu yeni kişi önceden canlı olduğu için değil, bir kişilik oluşu gerekçesiyle mutluca doğduğu için canlıdır - gördüğümüz gibi olmak zorundadır. Burada, sahnenin gerçeklik düzeyinden ansızın bir ayrılma göze çarpmaktadır, çünkü böyle bir kişi sahnenin döşeme tahtaları üzerinde değil, ozanın düşünde doğabilir ancak. Kimseye sezdirmeden, ansızın sahneyi değiştiriverdim: sahneyi

seyircilerin gözünden ayırmadan, gene düşüme yerleştirdim. Onlara sahne yerine yaratma eylemi içindeki düş gücümü gösterdim - bu sahnenin kılığına girmiş düş gücümü. Görünen bir olgunun bir gerçeklik düzeyinden başka birine ansızın geçişi, heykelini kımıldattıran ermişinki türünden bir mucizedir: o anda ne taştan ne de tahtadandır heykel. Ama gelişigüzel bir şey değildir bu mucize. Sahne -altı kişinin düşsel gerçekliğine yer veren sahne- katı, değişmez bir temel değildir. Bu oyunda önceden tasarlanmış, kesinleşmiş hiç bir şey yoktur. Her şey oluşma durumundaki, eylemli, ansızın bir deneydir: biçimini bulmaya çırpınan bu biçimsiz yaşamın bulunduğu yer bile yapısıyle değişiyor, durmadan değişiyor. Gerçeklik düzeyi değişmektedir. Madam Pace'yi hemen oracıkta, sahne üzerinde dünyaya getirebileceğimi düşündüğüm zaman, neden olmasın dedim, yaptım düşündüğümü. Bu doğuşun sallantılı, sessiz, belirsiz bir yolda, sahneme birdenbire bambaşka bir biçim, bambaşka bir gerçeklik verdiğini görseydim, böyle bir şeyden yüzde yüz vazgeçerdim. Sonucun mantıksızlık olabileceğinden korkardım. Yapıtımın güzelliğini yersiz bir işle bozabilirdim. Ruhumun ateşliliği önledi böyle bir şey yapmamı. Çünkü görünüş başkaysa bile, bu düşsel doğuş, yapıtın canlılığını baştanbaşa gizemli doğal bağlarla ayakta tutan gerçek bir gereklilikle desteklenmektedir.

Birisinin bana anlatımımın kuruluştan yoksun, karmaşık olduğunu, romantik duygulanmalarla dolu bulunduğunu, gerçekte daha iyi olabileceğini söylemesi karşısında gülümsemekten kendimi alamam.

Böyle bir gözlemin neden doğduğunu anlıyorum: çünkü oyunumda altı kişinin dramının sunuluşu karmakarışık görünmekte, düzenli bir akış içinde verilmemektedir. Mantıklı bir gelişme, zincirleme bir olaylar dizisi yoktur. Çok doğru.Mumla arasam, "altı kişinin karıştığı dram"ı sunmanın, bundan daha düzensiz, daha garip, daha gelişigüzel, daha karışık, kısacası daha romantik bir yolunu bulamazdım. Çok doğru. Ama benim sunduğum dram o değil. Bir başka dram sundum ben -hangisi olduğunu da bir daha anlatacak değilim!- herkesin beğenisine göre bulabileceği birçok güzel şeyler yanısıra romantik yöntemlerin açık bir yergisine de yer veren bir dram: varlığını bilmedikleri, varlığından kuşku da duymadıkları başka bir oyunun kişileri olarak sunduğum bu altı kişi, oynadıkları rollerde her birinin ötekini bastırmak istercesine coştuğu bir noktaya değin getiriliyorlar; böylece tutkularındaki coşkunluk -romantik yöntemlerin bu özelliği- gülünç bir biçimde, boşlukta "yer alıyor". Düşümde gerekli düzene kavuşmadığı için böyle terslenmiş bir dram olarak sunulan, altı kişinin öyküsü, çok az gelişen, dolaylı yollarla dile gelen, fırtınalı, darmadağın, keskin çizgilerle ayrılmış, karmaşık, sürekli kesintiye uğrayan, yan çizgilere sapan, kişilerden birinin davranışıyla çelişen, yadsınan, öbür ikisinin de görmek bile istemediği, bir "durum" olarak varlık kazanabilirdi ancak.

Kişilerinden biri olduğu dramı yadsıdığı için kişilik kazanan Oğul, oluşmaktaki bir güldürünün değil de -böyle olursa pek güç ortaya çıkmaktadır- benim sunuş yöntemimle anlam kazanmaktadır. Gerçekte, yazarını arayan tek kişi odur -ama bundan dolayı da aradığı yazar bir oyun yazarı değildir. Bu durum bile başka türlü olamazdı. Oğul'un davranışı benim kavrayışımın doğal bir sonucudur, bu bakımdan içinde bulunduğu durumda daha büyük bir karışıklık, düzensizlik, romantikliğe başka bir karşıtlık yaratması hiç de mantık dışı değildir.

Ama ben bu doğal karmaşanın ta kendisini *sunmak* zorundaydım. Bir karmaşayı sunmak ise, onu karmaşıklıkla, kısaca, romantiklikle sunmak değildir. Benim sunuşumun karışıklıktan bütünüyle uzak, çok açık, düzenli, yalın olduğu, dünyadaki her seyirci topluluğunun yapıtımın konusunu, kişilerini, düşsel öğesiyle gerçekçi öğesini, dramatik yapısıyle gülünç yapısını anlamış, daha arayıcı bir gözle bakanların oyunda eşine az rastlanır değerler bulmuş olmalarıyle de kanıtlanmıştır.

Böyle gelişigüzel yapılmış eleştirilerin dile getirilmesiyle insanlar arasında doğacak karışıklık büyüktür. Her yönüne saygı gösterilirse, benim yapıtımın, klasik, kendine özgü değerini doğrulayacak, hiç bir söze yer bırakmayacak olan gerçek düzen yasası daha da büyüktür. Zorla yaşam yaratılamayacağı, altı kişi dramının, bu kişilere vereceği ruhla değer kazandıracak bir yazar çıkmazsa oynanamayacağı, sonunda herkesçe anlaşılıyorsa da, Yönetici işin neye varacağını bilmek istediğinde kaskatı direniyor, "sonuç" Oğul'un bir hatırlamasıyle, hiç anlaşılmadan, böylece de hiç bir insan sesini gerektirmeden ortaya çıkıveriyor. Aptalca, yararsızca, sahnede mekanik bir silâhın patlamasıyle sona eriyor oyun. Böylece, kişilerle oyuncuların, ozanın hiç bir yardımı olmadan, giriştikleri kısır deney dağılıveriyor.

Ozan, onlara görünmeden, bütün deney süresince sanki onları uzaktan gözleyerek, bir yandan da -bu deneyle, bu deneyden- kendi oyununu yaratmıştır.

Çeviren: **Akşit GÖKTÜRK**

babayiğit ●
john millington synge

Öbür oyunlarım gibi, *Babayiğit*'i de, bir iki deyim dışta tutulursa, hep İrlanda köylülerinden duyduğum, çocukluk günlerimde çevremdekilerden işittiğim sözcüklerle yazdım. Kullandığım belli birtakım deyimleri

de, Kerry ve Mayo arasındaki kıyılarda yaşayan halktan, balıkçılardan, ya da Dublin yakınlarındaki dilenci kadınlardan ve balad şarkıcılarından duymuşumdur. Bu ince insanların imgelemlerine neler borçlu olduğumu söylemek bana mutluluk veriyor. İrlanda köylüsüyle gerçekten iç içe yaşamış olan herkes, bu oyundaki en yabanıl sözlerin ve düşüncelerin bile, Geesala'da, Carraroe'de, ya da Dingle Körfezi'nde bir dağ kulübesinde duyulabilecek akla hayale gelmez şeylerin yanında gene de yumuşak kaldığını görecektir. Sanatın her çeşiti bir işbirliği demektir. Şu da gerçek olsa gerek: Edebiyatın parlak dönemlerinde, öykücü ya da oyun yazarı, çağının zengin giysilerini olduğu kadar, gözalıcı ve güzel deyimlerini de elinin altında bulabiliyordu. Elizabeth çağının oyun yazarı, mürekkep hokkasını alıp çalışmaya oturduğu zaman, hemen az önce yemek sofrasında annesinden ya da çocuklarından duyduğu deyimlerin çoğunu kullanıyordu her halde. İrlanda'da yaşayıp da halkı tanıyanlarımızın elinde aynı olanaklar var demektir. *Dereye Vuran Gölge*'yi yazdığım sıralarda eski bir Wicklow evinde kalıyordum. Mutfaktaki hizmetçi kızların, kaldığım odanın tabanındaki çatlaktan kulağıma ulaşan konuşmaları, hiç bir okulun veremeyeceğini vermiştir bana. Bence bu önemli bir noktadır. Çünkü halk dilinin ve halk imgeleminin zengin, canlı olduğu bir ülkede, yazar da, hem zengin ve dolgun bir sözcük dağarcığını elde etme, hem de bütün şiirin kökü olan "gerçek"i anlaşılabilir ve doğal bir biçimde verme olanağına kavuşacaktır. Çağdaş kent edebiyatında zenginlik, sonelerde, mensur şiirlerde, ya da hayatın derin ve ilginç yönlerinden uzak, süslü bir iki kitapta bulunabiliyor ancak. Bir yanda bu çeşit edebiyatı veren Mallarmè ve Huysmans, öte yanda da hayatın gerçeğini neşesiz ve solgun sözcüklerle anlatan Ibsen ve Zola var. Sahne üzerinde "gerçek" de yer almalı neşe de; çağdaş düşünsel tiyatro bu yüzden başarısızlığa uğradı; seyirciler müzikli güldürülerin yapma neşesinden bıkıp usandılar. Bu yapma neşe, olaylar dünyasında görkemli ve yabanıl olan neyse yalnız onda bulunan zengin neşenin yerine veriliyordu seyirciye. İyi bir oyundaki her konuşmaya, bir kestanenin ya da bir elmanın tadı kadar tat katmalı. Bu çeşit konuşmalar, şiire sırt çevirmiş kişiler arasında çalışan biri tarafından kaleme alınamaz. İrlanda'daki ateşli, görkemli, ince halk imgelemi bu niteliklerini daha birkaç yıl sürdürür; bunun için, yazma isteğini duyanlar, yerel hayatta ilkbaharın unutulduğu, hasat mevsiminin bir anı durumuna geldiği, samanların tuğlaya dönüştüğü yerlerde yaşayan yazarların yoksun bulundukları bir olanakla işe başlayabilirler İrlanda'da.

TENEKECİNİN DÜĞÜNÜ

Tiyatro, varlığıyle başlı başına önem taşıyan sorunları ele aldığı ölçüde değil de, imgelemimizin yaşamasını sağlayan, o tanımı kolay olmayan besini verdiği ölçüde önem kazanır. Tiyatroya, eczaneye ya da meyhaneye gittiği-

miz gibi gitmememiz gerekir. Tiyatroya gidişimiz, gereksememiz olan besini zevk ve coşkuyla yediğimiz bir şölene gider gibi olmalı. Bu, en zengin tiyatroyu veren İspanya'da, İngiltere ve Fransa'da hemen hemen her zaman böyle olmuştur. Ama, günümüzdeki tiyatro salonları, tohuma kaçmış sorunların uyuşturucu ilâçları, ya da son müzikli güldürülerin absenti ile, vermutu ile dolu çokluk.

Tiyatro, tıpkı senfoni gibidir; hiç bir şeyi öğretmez, tanıtlamaz. Sorun çözümlemeye kalkışanlarla, öğretilerini yaymaya uğraşanların modası çabuk geçer, tıpkı Galenos'un eczacılığı gibi, -Ibsen'in ve Alman'ların haline bir bakın-, ama Ben Jonson'un ve Molière'in en iyi oyunları çitlerin üzerindeki böğürtlenler kadar taze kalır.

İmgelemi besleyen besinler arasında, nükte, en gereklilerinden biridir. Nükteyi kısıtlamak ya da yok etmek tehlikeli olur. Baudelaire kahkaha için "insandaki şeytansı öğenin en büyük belirtisi" der; bir ülke, İrlanda'nın bazı kentlerinde görüldüğü gibi, nüktesini yitirirse, Baudelaire'e benzeyen hasta ruhlu insanlar çıkar ortaya.

Gene de, İrlanda'nın büyük bir bölümünde, papazından tenekecisine değin herkesin, zengin, şen ve nükte dolu bir hayatı var. Çok nükteci olan bu insanların, ortada kötü bir niyet olmadıkça, kendileriyle eğlenilmesinden gocunacaklarını sanmıyorum. Hem, öteden beri, her ülkenin halkı kendi güldürülerinde eğlence konusu olmaktadır.

(*The Complete Works of John M. Synge*, 1935)'den

çeviren: **Sami FERLİEL**

sean o'casey ●
çıtkırıldım horoz

Başarmaya çalıştığım ilk şey, bir oyunu yaşatmaktır: Bir yaşam parçası olarak yaşatmak; bir tiyatro yapıtı olarak kendi gerçekliğinde yaşatmak. Ne denli küçük olursa olsun, her kişinin, her yaşamın gülünç ya da ağırbaşlı, söyleyecek bir şeyi vardır ve bu da iyi söylenmelidir. Elbette altından kolayca kalkılacak iş değil bu. Yöremizde böylesi şeylerden sürüyle bulunur. Gittiğimiz her yerde görürüz onları; yaptıklarını gözleriz, söylediklerini duyarız; güleriz çoğu kez, kimi zaman da şaşalar kalırız. Ama, yaşamın başka evreleri, başka bölümleri vardır ki, benim kanıma göre, bir oyunda göze çarpması gereken bunlardır.

Dahası, insanın, oyun yazarının imgelemi vardır; gülünç, ağırbaşlı, ozansı imgelem; ve bence, sahnede görünmeye değer her oyundan fışkırmalıdır bunlar; *The Frogs* (Kurbağalar)'daki gülünç imgelem örneği, *A Dream Play* (Rüya Oyunu)'ndaki üzünç imgelem örneği. Blake, imgelem ruh olmalı diye düşünüyordu; Shaw da imgelemi Ruhülkudüs sanıyordu, gerçekten pek uzak değildi ikisinin düşüncesi de belki; ister diz çöküp tanrıya yakarır olsun, ister bir kızla gezip tozsun, yaşamın en güzel parçasıdır o çünkü.

Bana soracak olursanız, doğalcılık denen şey yeterli değildir, gerçekçilik bile. Doğalcılık da gerçekçilik de yaşamın gülmeye, dans etmeye, şarkı söylemeye vakti olmazmış gibi, yaşamı en kaba, en bayağı yönleriyle gösterirler genellikle. Ben, yaşamda gülmek, dans etmek, şarkı söylemek için de pek çok vakit olduğunu düşünmüşümdür, bunların her biri yaşamın ayrılmaz parçasıdır çünkü; böyle düşündüğüm içindir ki *The Silver Tassie*'nin ikinci sahnesinde gerçekçilikten ayrıldım, ezgiye girdim. Ama ezgi dolu bir sahne ya da ezgili bir eylem yapıtı ve diyalog yeterli değildi, bunun üzerine, bunu bütün bir oyunda denemeye giriştim ve *Cock-a-Doodle-Dandy* (Çıtkırıldım Horoz)'u[1] yazdım. Benim gözde oyunum bu; hem, sanırım ki en iyi oyunum... kendi kişisel düşüncem bu; haklı olup olmadığıma, zamanla, başkaları karar verecektir.

Söz konusu oyun birkaç yönde simgeseldir. Olay İrlanda'da geçer, konuşanlar İrlandalılardır; ama oyundaki ruh her yerde devinim halinde bulunabilir: İnsanların yüreklerinden yaşama sevincini sürüp atmak isteyenlerin çabaları; insanların yüreklerinde yiğitçe yaşatabilmek için yaşama

1. *Ku-ki-ri-ku Çıtkırıldım* da denilebilir. (Çeviren)

sevincini bunlara karşı savunanların savaşı her yerdedir örneğin. Yaşamadaki, danstaki, şarkı ve öyküdeki bu yaşama sevincine tu kaka diyenler, düşününün insandan insana özgürce geçmesine karşı olanlar yalnızca rahipler değildir (pek çok rahip, piskoposlar bile, Wexford Opera Şenliği'nin güçlü koruyucusu olan Ferns ve Leighlin Katolik Piskoposu örneği, bu konuda olumlu, geniş görüşlüdürler ve sanatlara yardım elini uzatırlar). Oyun yazarlarıyla ozanlar da insanın kafasına üzünç ve yas görüntülerini doldurup durmuşlardır ve doldurup durmaktadırlar. Doğrusu, içlerinden bir tek, evet bir tek bile, bu işi iyi yapan çıkmaz; ama insanın gülme hakkını yoksamaya kararlı görünüyor bunlar. Bizi allak bullak etmek için didinip duruyorlar.

"Tanrı, sokaktaki bir çığlık olmalı" demişti Joyce, ve O'Casey de şimdi, Tanrı belki de sokaktaki bir şarkı ya da bir kahkahadır diyor. Siyasacı baylar da var işin içinde, Amerika Birleşik Devletleri'nde, Sovyetler Birliği'nde, İngiltere'de ve hele hele İrlanda'da -doğrusu şu ki dünyanın her yerindesiyasacı baylar imgeleme ya da sanatla ilgili her türlü düşünüye alışılmamış, yepyeni bir eğilim kazandırmak isteyen her çabayı gürültüye getirmek isterler; resimde, şiirde ya da oyunda görünen alışılmamış her şeye saldırırlar. Böyleleri alıktır, ama saldırgan alıktırlar ve ister işçi, ister başbakan, ister köylü, isterse din adamı olsun, böyleleriyle, yumruklarını salladıkları her yerde savaşılmalıdır. Bu yenilikler üstünde görüşmek, tartışmak güzel şeydir ve tartışmalar içtenlikle yapılırsa, tartışılan şeyler üzerindeki bilgilerin genişlemesine önayak olabilirler; ama diş bileyen bir bilisizlik fırlayıp gürültü patırtıyle sanatçıyı alaşağı etmeye girişirse, buna dur demenin tam zamanı demektir!

Oyunumdaki Horoz, doğaldır ki, İrlanda'da geçen sahnede görüldüğü üzere, yaşamın ele avuca sığmaz, şen ruhunu simgeler (çünkü, Joyce gibi, benim imgelemim de yalnızca İrlanda'da, İrlanda'nın gölgelerinde ya da dışarda İrlanda güneşinde geçen bir sahnede -eğer o sahne dolgun, ya da hiç olmazsa hoşsa, oynama şansı varsa- işleyebilir).

Oyunun dünyası düşsel görünürse de, hemen hemen bütün o durumlar gerçekten olmuştur... tokatı atan rahip; o genç şen kızı tartaklayan kaba adamlar; bir kızın bir erkekle yadırgatıcı ilişkiler kurmuş olmasının belirtilerine karşı o öfkeli karşıkoyma; düzmece dinseverlikle dolu o yaşlı, saldırgan budalanın kendine kulak veren herkesi cehennem azabıyle korkutması; ve özellikle, dinseverliği, korkuyu kendine araç eden o bitip tükenmez para tutkusu. Korku ve düşsellik vardır ya, oyunumda, yüreklilik, us ve kahkaha da vardır ve umarım ki görüntüsüyle, biçimiyle, içindeki herşeyle seyredenlere hoş vakit geçirtecek ve düşündürecektir.

Eh, bu açıklamayı burada kesip, oyunu oyuncuların, sahneye koyucunun, dekorcunun ve sevgili seyirci, senin ellerine bırakarak, ozan Yeats'-ten aldığım şu dizelerle sözlerime son vermek isterim:

Kaldır başını
Çırp kanadını,
Öt benim Al Horozum!

(*The New York Times*, 9 kasım 1958)'den

çeviren: **Ali PÜSKÜLLÜOĞLU**

thomas stearns eliot
• katedralde cinayet[1]

..... Kendi görgülerime dayanan bir iki gözlemimi ortaya koymak istiyorum; bu da, kendi oyunlarımı yazarken ne gibi niyetlerle işe giriştiğim konusunda, başarısızlık gösterdiğim, başarı kazandığım noktalar üzerinde, birtakım yorumlar yapmama yol açacak. Ayak basılmamış bir ülkeye açımsayıcı ya da deneyci olarak giren her kişinin, açımsamalarının bir çeşit günlüğünü tutmakla, arkasından aynı bölgelere dalan, belki kendisinden daha da ötelere uzanacak olan kimselere işe yarar bir şeyler söyleyebileceğine inandığım için yapıyorum bunu.

Önemli sayılabilecek şeyler arasında ilk öğrendiğim şu oldu: Yıllar boyunca başka çeşit koşuklar yazmış, bu alanlarda başarı da kazanmış bir yazar, önceki çalışmalarında alışageldiğinden daha başka bir kafayla yanaşmalıdır koşuk oyun yazma işine, Öyle sanıyorum ki insan, öbür koşuk çeşitlerini yazarken, bir bakıma, kendi sesinin ölçüleri içerisinde yazar. Yazdığınız, kendi kendinize okuduğunuz zaman kulağınıza iyi geliyorsa iyidir, gelmiyorsa kötüdür. Çünkü konuşan sizsiniz, tek başınıza. Ulaşım sorunu, okurun bundan ne çıkaracağı sorunu, her şeyden önemli değildir. Şiiriniz size iyi gibi geliyorsa, okurların da bir gün bu şiiri kabul edeceklerini umabilirsiniz, o kadar. Şiir, bir parça bekleyebilir; aklı başında birkaç eleştirmenin şiirden yana çıkması, şiiri tutması başlangıçta insana yeter; şairi karşılamağa çıkmak, onunla anlaşmak işi, geleceğin okurlarına düşer. Ama tiyatroda, ulaşım sorunu ossaat karşınıza çıkar. Kendi sesiniz için değil, başka sesler

1) *Murder in the Cathedral.*

için koşuk yazıyorsunuzdur o zaman, bilerek isteyerek; üstelik, bu seslerin kimlerin sesi olacağını bilemezsiniz. Bilmediğiniz, hazırlıksız bir seyirci kalabalığını ossaat etkileyecek dizeler yazmağa kalkıyorsunuz; bu dizeleri, bilmediğiniz bir yöneticinin çalıştırdığı bilmediğiniz oyuncular okuyacak, oynayacaktır bu seyircilerin önünde. Bu bilinmedik seyirci kütlesinin şaire herhangi bir hoş görürlük göstermesi de beklenemez. Şair, oyununu salt kendisine hayranlık duyanlar, tiyatro dışı işlerini bilen, imzasını attığı her şeyi hoş, uygun karşılamağa hazır kimseler için yazmağı göze alamaz. Tiyatro serüvenine atılmadan önce kazanmış olabileceği her türlü başarıdan haberi bile olmayan, bu başarıyı şuncacık umursamayan bir seyirci kütlesini göz önünde tutarak yazması gerekir. Bu yüzden de yazar, yapmağı sevdiği, nasıl yapılacağını bildiği birçok şeyin burada yersiz kaçacağını anlar; her dize yeni bir yasaya göre yargılanmalıdır: Dramatik bakımdan uygun olup olmama yasasına göre...

"Katedralde Cinayet"i yazdığım zaman, koşuğa uygun düştüğü genellikle kabul edilen bir konuyu işlemek gibi, acemilere kolaylık sağlayacak bir durumdaydım. Genellikle denmiştir ki koşuk oyunlar, konularını ya mitologyalardan biri içinden seçmeli, ya da, kişilerinin insan olarak görülmesini gerektirmeyecek, dolayısıyle koşukla konuşmalarına kimsenin bir diyeceği olmayacak ölçüde, şimdiki zamandan yeterince uzak, eski bir tarih çağını ele almalıdır. O çağların resimlik, renkli renkli giysileri koşuğun kabul edilmesini çok kolaylaştırır. Dahası var: Oyunum, oldukça özel bir seyirci kalabalığı karşısında oynanmak üzere sahneye konacaktı; "festival"-lere giden, dolayısıyle karşılarına şiir çıkarsa bu şiire katlanmak zorunda kalabileceklerini bilen ağırbaşlı kişilerden meydana gelecekti bu seyirci kütlesi... Gene de, bu seyircilerden bir bölüğünün bu kez karşılarına çıkacak şeye pek de hazırlıklı olmadığı düşünülebilir... Bütün bunlardan başka, oyunum, dinsel bir oyundu; dinsel bir festivalde dinsel bir oyun görmeğe kendi isteğiyle giden kimseler, canlarının sıkılmasına sabırla katlanmağı, övgüye lâyık bir iş yaptıkları duygusu içinde gönüllerini kandırmağı zaten beklerler de öyle giderler. Bu yüzden, karşıma çıkabilecek güçlükler ortadan kalkmış oluyordu.

Ancak, bu oyundan sonra ne çeşit bir oyun yazmak istediğimi düşünmeğe başladığım zaman, "Katedralde Cinayet"i yazarken herhangi bir genel sorunu çözmemiş bulunduğumun farkına vardım; kendi bakımımdan oyun bir çıkmaza gelip dayanmıştı. Her şeyden önce, o oyunun karşıma çıkardığı dil sorunu, özel bir sorundu. Bereket versin, 12. yüzyıl diliyle yazmak zorunda değildim çünkü bu dil (ben Norman Fransızcası ile Anglo -Sakson bilsem bile) kimseciklerin anlayamayacağı bir dil olacaktı. Ne var ki kullanacağım sözlerle deyişim -Yunan tiyatrosunun konularıyle kişilerini kullanan birtakım çağdaş Fransız oyunlarında görüldüğü gibi- bugünkü konuşma dilinin sözleriyle deyişi olamazdı bütün bütün; çünkü seyircilerimi

alıp bir tarihsel olaya götürmek zorundaydım; ayrıca, bu sözlerle bu deyiş, eski zaman deyişi olmağı da göze alamazdı, çünkü böyle bir şey, olayın geçtiği çağdan başka bir çağı akla getirecekti, ayrıca, ben, seyircilerimin sahnedeki durumun çağımıza ne kadar uyduğunu kavramalarını istiyordum. Dolayısıyle, deyişim ne bugüne ne de geçmişe bağlanmalı, yansız olmalıydı. Koşuk düzümüne gelince, bu evrede ancak şunun farkındaydım: En önemli nokta Shakespeare'i yankılayacak her türlü şeyden kaçınmam gerekliğiydi; çünkü, tiyatro oyunu yazdıkları zaman on dokuzuncu yüzyıl şairlerinin (en büyük İngiliz şairlerinin çoğu, kendilerini tiyatroda sınamıştı, bunu unutmuyordum) başlıca başarısızlığının tiyatro tekniğinde gösterdikleri yetersizlikten değil, dramatik dillerinin yetersizliğinden ileri geldiğine inanmıştım. Bu şairlerin kullandığı dramatik dilin yetersizliğine ise, çoğu zaman, katı bir uyaksız koşuğun sınırları içinde kalmış olmaları yol açıyordu; tiyatro dışı şiirde pek çok kullanılmış olan bu uyaksız koşuk esnekliğini yitirmişti, konuşma dili etkisi yapması isteniyorsa uyaksız koşuğun göstermesi gereken esnekliği... Alışılagelmiş uyaksız koşuğun düzünü, çağdaş konuşma dilinin dalgalanışından çok uzak düşmüştü. Bu yüzden, örnek olarak hep *Jedermann*'ın koşuk düzümünü göz önünde tuttum; bu çeşit koşukta kulağa yabancı gelecek her şeyin, genellikle, bir üstünlük sağlayacağını umdum. Aşırı ölçüde "iambos" tartısı kullanmaktan kaçınmak, ses yinelenmesi (alliteration)nden bir parça yararlanmak, arada bir beklenmeyen bir uyak bulmak, koşuk düzümünü on dokuzuncu yüzyılınkinden değişik yapmama yardım etti.

"Katedralde Cinayet"in söyleşisindeki koşuk düzümü bence, bu bakımdan, ancak *olumsuz* bir değerlilik taşır: Kaçınılması gerekenden kaçınmağı başarmıştır ama olumlu herhangi bir yeniliğe ulaşamamıştır; uzun sözün kısası, bugünkü günde koşukla konuşma yazmak zorununu çözmüştü ama ancak bu oyun için çözmüştü, başka çeşit bir oyunda kullanmam gerekecek koşuk üzerine bana en ufak bir ipucu vermiyordu. Demek ki burada, iki sorun çözümsüz kalmıştı: İleride yazmak isteyebileceğim herhangi bir oyunda genellikle uygulayabileceğim dilin, deyişin yarattığı sorunla tartı sorunu... (Gerçekte, bunlar, tek bir sorun meydana getirmektedir). Bundan sonra farkına vardığım şey, o oyunda koronun yardımına niye bu kadar geniş ölçüde bağlı kaldığım oldu. Bunun iki sebebi vardı, durum da bunları haklı çıkarıyordu. İlki, oyunun (gerek tarihsel olguları, gerek benim uydurup kattığım öğeleri içine alan) temel eyleminin, az çok sınırlı olmasıydı... Adamın biri yurduna döner; öldürüleceğini önceden bilmektedir, öldürülür de... Oyundaki kişilerin sayısını artırmak istemiyordum, on ikinci yüzyıl siyasası üzerine bir "vakayiname" yazmak, Tennyson'un (Güzel Rosamund'u araya sokarak, Beckett'in ilk gençliğinde aşktan yana umut kırıklığına düşmüş olduğunu düşündürerek) yaptığı gibi, elde bulunan az sayıdaki belgeyi, tedirginlik duymadan, aklıma estiğince değiştirmek, çiğnemek istemiyordum.

Ölüm üzerinde, şehitlik üzerinde toplamak istiyordum bütün dikkatimi. Heyecanlı, ara sıra isteriye kapılan, heyecanlarında eylemin anlamını yansıtan kadınlardan kurulu bir koroyu oyuna sokmam çok yararlı oldu. İkinci sebep ise şuydu: İlk kez bir sahne oyunu yazan şair, dramatik söyleşiden çok daha fazla, koro koşuğunda rahat eder. Emindim, bu, yapabileceğim bir işti, dramatik bakımdan görülecek yetersizliği kadınların haykırışları az çok örtecekti. Koro kullanmak tiyatro tekniğimin gücünü artırıyor, kusurlarını gizliyordu. Bu yüzden, bir daha sefere koroyu oyunun dokusuna daha bir yedirmeğe çalışacağım diye karar verdim.

Düzyazı kullanmaktan bütün bütün vazgeçmeyi de öğrenebilir miyim? Onu anlamak istiyordum. Bunu amaçlamamın sebeplerini demin anlattım. "Katedralde Cinayet"te düzyazı ile yazılmış iki parçanın koşukla yazılması imkânsızdı. O oyunda kullandığım çeşitten söyleşi koşuğu karşısında seyirciler, muhakkak ki, işittiklerinin koşuk olduğunu tedirgin edici bir biçimde farkedeceklerdi. Koşuk bir vaız, kiliseye bir gün olsun gitmemezlik etmeyen kimseler için bile, pek alışılmadık, görülmedik bir şeydi: Bu vaıza kimse vaız diye bakamazdı. Kendileri ölüp gittikten sekiz yüz yıl sonra yaşayan insanlardan meydana gelmiş bir seyirci kalabalığına seslendiklerini pek iyi bilen şövalyelerin konuşmalarında ise kürsü konuşmacılarına uygun düşecek düzyazı kullanılması özel bir etki yaratmağı amaçlamaktadır tabiî: Seyircileri, gönül rahatlıklarından çıkarmağı, sarsmağı... Ama bu, bir çeşit oyun olmaktan öteye geçmemektedir: Ancak tek bir yapıtta kullanılması hoş görülebilecek, başka bir yapıtta işe yaramayacak bir oyun... *Saint Joan*'ın azıcık etkisinde kalmış olabilirim, bana sorarsanız...

Şu üç şeyi: Tarih ya da mitologya'dan alınma konuyu, koroyu, geleneksel uyaksız koşuğu, dramatik şiirin dışına atmak niyetinde olduğum izlenimine kapılmanızı istemem. Uygun görülebilecek kişilerle durumların ancak çağdaş yaşayışın kişileriyle durumları olduğu, yahut, koşuk oyunun ancak söyleşiden meydana getirilmesi gerektiği, ya da, büsbütün yeni bir koşuk düzümünün gerekli olduğu yollu herhangi bir yasa da koymak istemiyorum ortaya. Benim yaptığım, bir tek yazarın açımsamalarında geçtiği yolu belirtmek, başka bir şey değil... O tek yazar da ben'im... Şiirsel tiyatro eski yerini yeniden elde etmek istiyorsa, bence, düzyazı tiyatrosu ile açıktan açığa yarışmaya girişmelidir. Daha önce de söyledim, seyirciler uzak bir çağın giysileri içindeki kişilerden koşuk dinlemeğe katlanacaklardır, buna hazırdırlar; ama bizim gibi giyinmiş, bizim evlerimize, dairelerimize benzer yerlerde oturan, telefon, otomobil, radyo kullanan kişilerden de koşuk dinletilmelidir kendilerine. Bir koronun okuduğu şiiri kabul etmeğe seyirciler, dinleyiciler hazırdırlar; çünkü bu bir çeşit şiir "matine"sidir, bundan zevk almak da kendilerini onurlandırır. Koşuk bir oyuna, koşuk olduğu için gidenlerse şiirin, konuşulan gündelik dille bağlarını kesmiş birtakım dizeler içinde

verilmiş olmasını beklerler. Yapmamız gereken şey, şiiri seyircilerin içinde yaşadığı, tiyatrodan çıktıklarında içine dönecekleri dünyaya aktarmaktır; yoksa seyircileri kendi dünyalarından apayrı bir uydurma dünyaya, insanların şiirle konuşacakları gerçek-dışı bir dünyaya götürmek değil... Bizim görgümüzden yararlanacak bir tiyatro yazarları kuşağının başarabileceğini umduğum şey, seyircilerin, bilincin aydınlanması anında şiir dinlemekte olduklarını anlamalarını, kendi kendilerine "Ben de şiirle konuşabilirim demek" demelerini sağlamaktır. İşte o zaman yapma bir dünyaya götürülmeyeceğiz; tersine, bizim pis, iç karartıcı gündelik dünyamız ansızın ışıl ışıl aydınlanacak, bambaşka bir hale gelecektir.

(*Poetry and Drama*, 1951)

Aile Toplantısı [2]

Böylelikle, bundan sonraki oyunumda çağdaş yaşayıştan alınmış bir thema'yı, kendi dünyamızda yaşayan, kendi çağımızın kişileriyle işlemeğe karar vermiştim. Bunun sonucu, "The Family Reunion" oldu. Bu oyunda baş kaygım, koşuk düzümü sorunuydu; çağdaş konuşma dilinin düzününe yakın bir düzün bulmak istiyordum; vurgular, belirli bir cümleyi belirli bir durumda söylediğimiz zaman kendiliğinden nereye gelecekse benim yazdığımda da oraya gelecekti. Çalışıp ortaya çıkardığımı, ana çizgileriyle, o zamandan bu yana kullanmağa devam ettim: Uzunluğu, hece sayısı değişken, bir durak ile üç vurgudan meydana gelmiş dizeydi bu bulduğum. Durakla vurgular çeşitli yerlere, dizenin hemen hemen herhangi bir yerine getirilebilir; tek kural, durağın bir yanında bir, öbür yanında da iki vurgunun bulunması gerektiğidir. Sonradan, yaptıklarımı düşününce, kısa zamanda anladım ki entrikanın, kişilerin zararına, bütün dikkatimi koşuk düzümüne vermişim... Gerçi, korosuz iş görme yolunda biraz ilerlemiştim; ancak, aileyi temsil eden, ikinci derecede önem taşıyan kişilerden dördünü, kimi zaman bağımsız kişiler olarak, kimi zaman da bir koro haliyle topluca kullanma yöntemi bana pek kandırıcı gözükmüyor. Her şeyden önce, bireysel özellikleri belirlenmiş rolden bir koronun üyeliğine bir anda geçmesini istemek, oyuncudan aşırı bir istekte bulunmaktır: Bu geçişin başarılması pek güç bir şeydir. İkincisi, bu iş bana yeni bir dolap gibi geliyordu; burada başarılı olsa bile başka bir oyunda uygulanamayacak bir dolap... Ayrıca, iki yerde lirik bir duetto yazma yoluna sapmış, bu iki parçayı yalnız iki vurgu taşıyan daha kısa dizelerle yazarak söyleşinin geri kalanından büsbütün uzaklaştırmıştım. Bu parçalar, bir bakıma, "kişi dışı"dır, bunları okuyacak, oynayacak olanların, bir çeşit "kendinden geçme"

2) *The Family Reunion.*

haline girmiş gibi gösterilmesi gerekir. Ancak, eylemin gerekliğinden o kadar uzak ki bu parçalar, kişilerden herhangi birinin okuyabileceği şiirler olmaktan pek öteye geçmiyor, opera aria'larına pek benziyorlar. Seyirci, böyle bir şeyden hoşlanıyorsa, bir şiir fantezisinin tadına varmak için eylemin bir süre kesintiye uğramasına göz yumuyor demektir: Bu parçalar, gerçekte, "Katedralde Cinayet"teki korolardan daha az bağlıdır eyleme. Shakespeare'in, olgunluk çağı oyunlarından birinde, araya salt şiirsel gibi görünecek bir dize yahut parça soktuğu zaman eylemi hiç bir zaman kesintiye uğratmadığına, kişinin özellikleri dışına çıkmadığına dikkat ettim; bu dize yahut parça, tersine, açıkça anlaşılmayan bir biçimde, gerek eylemi gerek kişiyi desteklemektedir. Macbeth,

Yarın, gene yarın, gene yarın

diye başlayan, sık sık anılan sözlerini söylediği zaman, ya da Othello, gece vakti karşısında öfkeli kaynatasıyle arkadaşlarını bulduğunda şu güzel dizeyi okuduğu,

Kınlarında tutun ışıl ışıl kılıçlarınızı, yoksa
çiyden paslanırlar

dediği zaman, Shakespeare'in, güzel şiir olan dizeler düşündükten, yarattıktan sonra bunları "girsin de nasıl olursa olsun" diyerek, yazmakta bulunduğu oyuna sokmağa çalıştığını, ya da, o an için dramatik esini tükendiğinden boşluğu doldurmak üzere şiire döndüğünü, ondan medet umduğunu aklımıza getirmeyiz. Bu dizeler insanı şaşırtıyor ama kişinin özelliklerine de uygun düşüyor; ya da, kişiyi kavrayışımızı, bu dizelerin o kişiliğe uygun düşeceği yolda ayarlayıp düzeltmek zorunda kalıyoruz. Macbeth'in söylediği dizeler, gerek (açıkça sarılmak gücünü içinde bulamadığı) kendi isteklerini, gerek karısının özenişlerini gerçekleştirmek için karısınca zorlanan, karısının ölümü üzerine de, işini sürdürüp gitmesi için artık güdüsü kalmayan zayıf adamın bezginliğini açınlıyor. Othello'nun dizesi ise alay, özsaygı ile gözüpekliği dile getiriyor; bu arada da bu sahnenin gecenin hangi saatinde geçtiğini hatırlatıyor bize. Bunu ancak şiir yapabilir; ne var ki bu şiir, *dramatik* şiirdir; başka deyimle, dramatik durumun hızını kesmeyen, tersine, onu yeğinleştiren bir şiir...

Dikkati üzerlerine şiir olarak aşırıca çeken, dramatik bakımdan gerekli sayılamayacak birtakım parçaları da içermesi, "Aile Toplantısı"nda kusurlu bulduğum tek yön değildi. Oyunda, bundan da önemli gördüğüm iki zayıf nokta vardı. Bu noktaların ilki şuydu: Oyun yazarına verilmiş olan, kesinlikle sınırlı vaktin pek fazlasını bir durumu ortaya koymak için harcanmış eylem halinde geliştirmek için kendime yeterli vakit bırakmamış, yeterli gereçle yola çıkmamıştım. Genellikle iyi bir birinci perde yazmıştım; ne var ki uzun mu uzundu, birinci perdeler öyle uzun olmamalıydı. Perde

yeniden açıldığı zaman seyirci, haklı olarak, bir şeyler olacağını beklemektedir. Oysa, karşısına çıkan, gene ailenin geçmişinde girişilen bir açımsamadır; başka deyimle, kendisine gösterilecekse çok daha önce gösterilmesi gereken bir şeyle karşı karşıya kalmaktadır seyirci. İkinci perdenin başlangıcı gerek yöneticiyi gerek oyuncuları pek güç bir sorun karşısında bırakmaktadır: Seyircinin dikkati dağılmağa başlamıştır çünkü. Daha sonra, bitmez tükenmez bir hazırlık süresi gibi göründüğü muhakkak olan bir süreden sonra, bitim öylesine ansızın geliyor ki seyirci, ne de olsa, buna hazır değildir. Oyun düzeninin temelinde yatan bir aksaklıktır bu. Ama en büyük sakatlık, Yunan öyküsüyle çağcıl durumu biribirine uydurmakta gösterdiğim başarısızlıktı. Ya Aiskhylos'a daha bağlı kalmalıydım ya da mythos'unu kullanışımda çok daha özgür davranmalıydım. Bunu kanıtlayan şeylerden biri de, o uğursuz kişilerin, öç tanrıçalarının görünüşüdür. Bundan böyle, bunların rol dağıtımından çıkarılmaları, kişilerimden ancak birkaçına görünen ama seyircilerce görülmeyen varlıklar diye düşünülmeleri gerekir. Onları göstermenin akla gelebilecek her türlü yolunu denedik. Onları sahneye çıkardık, maskeli baloya gidecekken yolunu şaşırıp bu sahneye düşmüş, çağrısız gelmiş konuklar gibiydiler. Tüller arkasına geçirdik onları, Walt Disney'nin filimlerinden çıkarılmış bir resim gibi durdular. Üzerlerine dökülen ışığı azalttık, kararttık, camın arkasında duran çalılara, ağaççıklara benzediler. Başka yollar denendiğini de gördüm: Bahçenin öte yanından el kol salladıklarını, sahneye futbolcu takımı gibi doluştuklarını... Bunların hiç biri işe yaramadı, tanrıçalar hep yama gibi durdu. Ne Yunan tanrıçaları olabiliyorlardı doğru dürüst, ne de çağcıl hayaletler. Ama bunların uğradığı başarısızlık, eskiyle yeniyi biribirine uydurmakta gösterilmiş başarısızlığın bir belirtisinden başka bir şey değildir. Daha önemli bir kanıt, oyunun bizi bölünmüş bir ruh hali içinde bırakmasıdır; oyuna ananın tragedyası diye mi, yoksa oğlunun kurtuluşu diye mi bakacağımızı bilemiyoruz. Bu iki durum biribiriyle uzlaştırılmış değil. Bu sözlerimi doğrulayan başka bir şey de, zamanla bütün duygularımın anadan yana dönmüş olmasıdır; bana kalırsa ana, belki de şoför dışında, oyundaki tek eksiksiz insan kişidir; kahramanım ise, şimdi, bana çekilmez züppenin biri gibi görünüyor.

Kokteyl Parti [3]

Eh, bir oyunun birinci perdesi nasıl yazılırmış, öğrenme yolunda birkaç adım atmıştım, ayrıca (bundan da bayağı emindim) her türlü ereğime uygun düşecek, beni düz yazıya başvurmak zorunda bırakmayacak, en yeğin demeçle en rahat, gevşek söyleşi arasında kesintiye uğramaksızın gidip gele-

3) *The Cocktail Party.*

bilecek bir koşuk düzüm biçimi ile bir dil bulmakta epey ilerlemiştim. "Aile Toplantısı"nı böyle eleştirmem üzerine, "Kokteyl Parti"yi tasarlayıp kurarken kaçınmağa uğraştığım yanlış davranışlarla yanılmalardan birkaçının neler olduğunu anlayabileceksiniz. Her şeyden önce bu oyunda koro da olmayacaktı, hayalet de. Konumu gene bir Yunan oyun yazarından almak eğilimindeydim ama bunu salt bir hareket noktası olarak kullanmağa kararlıydım; kökeni öylesine güzel gizleyecektim ki ben belirtip göstermedikçe kimseler bu kaynağın ne olduğunu anlamayacak, tanımayacaktı. Hiç değilse bu bakımdan başarı gösterdim; bildiklerim arasında hiç kimse (bu arada, tiyatro eleştirmenlerinden hiç biri) öykünün kaynağının Evripides'in *Alkestis*'i olduğunu anlamadı. Doğrusu, onları -tabiî, oyunun konusunu, düzenini bilenleri demek istiyorum- gerçekten o kaynaktan esinlendiğime inandırabilmek için uzun uzun açıklamalar yapmak zorunda kaldım. Ama bilinmeyen konuğun tuhaf davranışları, görünüşte taşkın huyları, durup durduğu yerde şarkıya başlama eğilimi karşısında önceleri tedirgin olanlar, Evripides'in oyunundaki Herakles'in davranışına dikkatlerini çekmem üzerine biraz rahatladılar. İkincisi, salt dramatik bakımdan yararlık sınavını geçemeyen şiirden kaçınmak gibi sert bir kurala uymağa karar verdim; hem bu bakımdan öylesine başarıyle çalıştım ki oyunda biraz olsun şiir bulunmadığı belki de rahatlıkla tartışılabilir. Son olarak, bir oyunda, arasıra, bir şeyler olması gerektiğini aklımdan çıkarmamağa çalıştım; seyircilerin, sürekli olarak, bir şeyler olacağı bekleyişi içerisinde tutulmaları, bu bir şeylerin de seyircilere umdurulmuş bulunandan çok değişik değilse bile biraz değişik olması gerektiğini unutmamağa çalıştım.

Bu oyunun kusurlu yerleri, yanları üzerine araştırmalarımın sonuna varmış değilim daha; ancak şimdilik farkına vardığım kusurlarda daha çoğunu bulacağımı umuyorum da, bekliyorum da. "Umuyorum" dedim çünkü insan bir başarısını hiç bir zaman yineleyemeyeceği halde, bu yüzden de (o başarılı işi ölçüsünde sevilmese, tutulmasa bile) yapacak değişik bir şeyler bulmağa her zaman çalışması gerektiği halde, kişinin en son yapıtındaki kusurlardan arınmış bir şeyler yazmak için duyduğu istek pek güçlü, pek yararlı bir dürtüdür. Farkındayım ki oyunumun son perdesi bir "son perde" değil de bir "sonsöz", bir "bağlanış" olmakla suçlanmaktan kıl payıyle kurtulmaktadır (o da, kurtuluyorsa tabiî); bu bakımdan, elimden gelirse, değişik bir şeyler yapmağa kararlıyım. Ayrıca şuna da inanıyorum ki, tiyatro oyunu yazmağa çalışan bir şairin kendi kendini eğitmesi, şiirini sıkı bir düzene sokmakla, dramın gereklerine uyarlamak üzere ona pek sıkı bir çeşit perhiz uygulamakla uzun bir süre geçirmesini gerektirir gibi gözüküyorsa da, daha sonraları şair başka bir evreye ulaşabilir: Tiyatro tekniği bilgisi, anlayışı şair için neredeyse bir içgüdü, kendi huyu kadar doğal bir huy haline geldiği zaman (gelirse, tabiî) o da, şiiri daha bir el açıklığıyle kullanabilecek, gündelik konuşma dilini daha teklifsizce işleyebilecektir.

Bu inancımı, Shakespeare'in evrimine, son oyunlarında kullandığı dil üzerindeki çalışmalarıma dayandırıyorum. Ancak, bu inancıma kanıt getirmek, Shakespeare'in son oyunlarının oyun olarak incelenmesine, savunulmasına bağlıdır; bu da, besbelli, ayrı bir denemenin konusu olur.

Kendi oyunlarımı incelemeğe bunca vakit vermiş olmam, öyle sanıyorum ki, bencilliğin ötesinde bir sebebe dayanıyor. Şiirsel tiyatromuz olacaksa, bu tiyatroyu, oyunların nasıl yazıldığını öğrenecek şairlerin yaratması, şiir yazmasını öğrenecek usta düzyazı oyun yazarlarının yaratmasından daha bir akla yakın görünüyor bana. Birtakım şairlerin oyun yazmasını öğrenebilmeleri, iyi oyunlar yazmaları, bir umut olmaktan öteye geçmeyebilir ama gerçekleşmesi hiç beklenemeyecek bir umut değildir bu, bana sorarsanız; buna karşılık başarılı düzyazı oyunlar yazmakla işe başlamış bir kişinin bundan sonra iyi şiir yazmasını öğrenmesi bana hiç de olmayacak, olamayacak bir şey gibi görünür. Bugünün koşulları altında, koşuk oyun büyük seyirci kalabalıklarınca insana hoş vakit geçirtebilecek bir şey olarak kabul edilinceye dek, şair, sahne için ilk çalışmasını yapmak fırsatını, herhalde, başka koşuk çeşitlerinin yazarı olarak kendine bir parça ün sağladıktan sonra bulacaktır. Bu yüzden, karşıma çıkmış olan güçlüklerin, güçlendirmeğe çalışmak zorunda kaldığım zayıf noktaların, düştüğüm yanılmaların öyküsünü biraz anlatmak istedim; bu notlar, ola ki, başkalarının da işine yaraya...

Gene de, önce kendi gözümün önünde, sonra, elimden gelirse, sizin gözünüzün önünde, belirsiz çizgiler içinde bile olsa, bence şiirsel tiyatronun yönelmesi gereken ülküyü canlandırmadan sözlerimi bitirmek istemiyorum. Bu ülkü, erişilmez bir ülküdür; beni de bu yüzden ilgilendiriyor ya!... Çünkü böylelikle, yeni deneylere, yeni açımsamalara, erişilmesi düşünülebilecek her türlü ereğin ötesindeki deneylerle açımsamalara götüren bir dürtü halini alır. Her türlü sanatın görevlerinden biri, hayata bir düzen uygulayarak bize böyle bir düzeni biraz algılatmaktır. Ressam, görünür dünyanın öğeleri arasında seçim yaparak, bağdaşımlar, bileşimler arayarak, vurgulamalara başvurarak çalışır; musiki sanatçısı ise bu işleri ses dünyasında yapar. Bana öyle geliyor ki, bilinçli yaşayışımızın eyleme yöneldiği zamanlarda duyulan, adlandırılabilir, sınıfladırılabilir heyecanlarla güdülerin ötesinde, yani düzyazı oyunun dile getirmeğe pek elverişli olduğu yaşayış parçasının ötesinde, uzamı belirsiz bir kıyı bölgesi vardır; bir bakıma, ancak gözümüzün ucuyla seçebileceğimiz, hiç bir zaman tam uyum yaparak göremeyeceğimiz duygular vardır bu bölgede; ancak eylemden geçici olarak uzaklaştığımız, uzaklaşmış gibi bulunduğumuz anlarda farkına varabileceğimiz duygular bunlar... Ibsen ile Çehov gibi büyük düzyazı ustaları vardır tiyatroda, bunlar, başka zamanlarda düzyazının başarabileceğine inanmayacağım, ihtimal veremeyeceğim şeyler yapmışlardır sırasında; ama bana sorarsanız, başarılarına karşın, düzyazı yazmaları anlatımlarında,

dile getirdikleri şeylerde, kendilerine ket vurmuştur. Duyarlığın bu kendine özgü bölgesini, en büyük yeğinlik anlarında, dramatik şiir dile getirebilir. Böyle anlarda, ancak musikinin dile getirebileceği duyguların sınırına varmış oluruz. Musikiye hiç bir zaman özenemeyiz çünkü musikinin durumuna ulaşmak şiirin ortadan kalkması demek olur, özellikle dramatik şiirin... Bununla birlikte, koşuk oyunun yetkinliğini gösteren bir çeşit ılgım geliyor gözümün önüne; hem tiyatronun hem musikinin düzenlerini bir arada ortaya koyacak biçimde insan eylemiyle insan sözünden meydana gelmiş bir tasarım... Öyle sanıyorum ki Shakespeare, hiç değilse birtakım sahnelerinde (hem oldukça genç çağında, çünkü *Romeo ile Juliet*'in balkon sahnesi var...) bunu başarmıştır; son oyunlarında ulaşmağa çalıştığı nokta da buydu. Dramın uzlaşmak zorunda bulunduğu, hepimizin bildiği, gündelik dünya ile değinimini yitirmeden bu doğrultuda elden geldiğince uzağa gitmek, bana, dramatik şiirin asıl amacı gibi gözüküyor. Çünkü sanatın görevi, eninde sonunda, alışılagelmiş gerçekliğin üzerine inanılabilecek, akıl erebilecek bir düzen kalıbı geçirmek, böylelikle gerçeklikte bir düzen olduğu algısına erdirebilmektir kişiyi; bizi bir dinginlik, açıklık, barışıklık durumuna getirmektir; sonra da, Vergilius'un Dante'yi bıraktığı gibi (o kılavuzun bize artık yararı dokunamayacağı bir bölgeye doğru gideceğimizde) bizi bırakmak, yanımızdan ayrılmaktır.

(Toby Cole, *Playwrights on Playwriting*, 1960)'den

çeviren: **Bilge KARASU**

jean cocteau ● "eyfel kulesi evlileri" için önsöz

Şiir katına ulaşmış her yapıt Gide'in *Paludes*'ün önsözünde yerinde olarak "Tanrı payı" adıyle adlandırdığı şeyi taşır. Şairlerin gözünden bile kaçan bu pay onlara beklenmedik sonuçlar sağlar. Şairlerin, ancak ressamların oylumlara verdiği değerle karşılaştırılabilecek bir değer taşıdığına inandıkları herhangi bir cümle, herhangi bir davranışta gizli bir anlam vardır. Her şair bu gizli anlamı sonradan kendine göre yorumlar. Gerçek simge, hiç mi hiç önceden kestirilemez. Tuhaf olanın, gerçek olmayanın yardımı dikkate alınmayacak olursa, o kendiliğinden ortaya çıkar denebilir. Perilere

özgü yerlerde bile periler göze görünmez. Onlar kimseye görünmeden dolaşırlar. Görünseler, kuru toprak üstünde görünürler. Basit insanlar ötekilerden daha kolay görürler perileri. Çünkü bunlar uyanık insanların kerametler karşısında gösterdikleri direnmeyi göstermezler. Diyeceğim, elektrikçi ustasının düşünceleri beni çokluk oyunum üzerinde uyarmıştır.

*

Antoine'ın anılarında sahnede gerçek bir pazar yeri, bir fiskiye kurulmak istendiği için kopan kızılca kıyameti okumuştum. Ama şimdi Antoine'ın akıllarını çeldiği seyircilerin çağındayız. Şimdi bu seyirciler sahnede gerçek eşyalar görmedikleri, oyunda adamakıllı uzun, adamakıllı karışık bir entrika bulmadıkları yani seyirciyi oyalamak için oyunların yararlanmak zorunda oldukları şeylere rastlamadıkları vakit suratı asıyorlar.

Eyfel Kulesi Evlileri açık yüreklilikleri yüzünden kendi içine kapanmış bir oyundan daha çok düş kırıklığına uğratıyor seyircileri. Gizem, seyircilere bir çeşit saygı duygusu aşılıyor. Ben bu oyunda gizeme arka döndüm. Her şeyin üzerine ışık tuttum, her şeyi belirli kıldım. İnsanlardan meydana gelmiş bir hayvan sürüsü, pazar giysilerine omuz silken insanlar, kaba saba cümleler, düşüncelerin didik didik edilmesi, çocukların yırtıcılığı, şiir ve günlük hayatın mucizeleri... İşte benim oyunum budur. Oyunuma katılan genç müzikçiler onu çok iyi anladılar.

*

Fotoğrafçının[1] bir cümlesi yazımı süslemeye yarayabilir. "Madem bu gizemleri anlayamıyorum, o gizemleri örgütleyen biri gibi davranabilirim." Bu bize en uygun düşen bir cümledir. Ivır zıvır insanlar her zaman, son kurtuluşu, sorumluluğa sığınmakta bulurlar. Söz gelişi bir savaşın açılmasına karar verdikten, olay ortadan kalktıktan sonra bile savaşın sürüp gitmesi bu yüzdendir.

Eyfel Kulesi Evlileri'nde Tanrı payı çok büyüktür. Sahnenin solundaki ve sağındaki insandan gramofonlar eski oyunların korosu gibi, oyuncuların dert ortakları gibi, hiç mi hiç edebiyata kaçmadan, ortada danslarla, mimiklerle gelişen gülünç olayı anlatırlar. Gülünç diyorum, çünkü hayatın gülünçlüğünün berisinde durmaya, onun gücünü azaltmaya, başımızdan geçmiş hiç de hoş olmayan bir olayı anlatırken onu nasıl hoş gösteriyorsak, işte o gülünçlüğü de öylece hoş göstermeye çalışacak yerde, tam tersi bir yol tuttum. Onu belirli kılmaya, daha ötelere doğru itelemeye ve gerçekten daha gerçek bir biçimde anlatmaya koyuldum.

Şair, duyguları ve eşyaları büründükleri sisten, tülden sıyırmak ve insanların, onları tanımasına pek zaman bırakmadan, onları hemen bütün çıplaklığıyla ortaya koymak zorundadır. İşte o zaman bu duygular ve eşyalar sanki hiç kocamamışlar gibi seyircileri gençlikleriyle büyülerler.

1. *Eyfel Kulesi Evlileri*'nin kişilerinden.

Yaşlı, güçlü tipler, şaheserler gibi herkesçe kabul edilmiş beylik tipler de bu biçim çıkar ortaya. Ama çok kullanılmaları yüzünden bu tiplerin güzelliği, özgünlüğü bizi artık şaşırtmaz.

Oyunumda beylik tiplere de yer verdim. Ama yirmi yaşındaki kişilerimi istediğim açıya göre değerlendirdim.

Ne yapacağını bilmeyen, tatsız tuzsuz gerçekler içinde bocalayan bir kuşak, hemen de, omuz vurularak alan dışı bırakılamaz. Oyunumun çok basit bir kuruluşu olduğunu, okul alfabe kitapları gibi *okunaklı bir yazıyla yazıldığını* biliyorum. Ama lütfen söyleyin, okulda değil miyiz biz sanki? Yaptığımız iş ilk işaretleri sökmeye çalışmak değil mi?

Genç müzikçiler de buna benzer bir tutum izlediler. Onlar da birçok parçalar arasından kendilerine aydınlık, apaçık ve yepyeni bir yol çizdiler, sağlam ve yeni bir hava bulmaya çalıştılar. Bönler bunu anlayamıyor. Onlar çalgılı gazinolarda çalan orkestrayı duyduklarını sanıyorlar. Kulakları, çiğ renkli bir kumaşla, İngres'in kopye ettiği aynı kumaş arasındaki ayrımı sezinleyemeyen bir gözün düştüğü yanılgıya düşüyor.

Eyfel Kulesi Evlileri'nde, Fransızların kendi memleketlerinde hor gördükleri, ama yabancı bir müzikçi onlardan yararlandığı vakit, yabancı memleketlerde alkışladıkları halk kaynaklarına el attık.

Söz gelişi, bir Rus'un *Petruşka*'yı bizim gibi duymasının olanağı bulunduğuna inanır mısınız? Ruslar bu müzik şaheserinin büyüsü yanında çocukluklarını, Petrograd'ın pazar günlerini, sütannelerinin ninnilerini de duyarlar.

Niçin kendimi bu ikili hazdan yoksun edeyim? *Eyfel Kulesi Evlileri*'ndeki orkestra müziğinin beni birçok Rus ya da İspanyol danslarından daha çok etkilediğini kesinlikle söylemek isterim. Bunları ödül kazanmak için söylemiyorum. Sanımca, yüreğimden kopan bir sesi iyice duyurabilmek için Rus, Alman, İspanyol müzikçilerini, zenci orkestralarını biraz çokça yüceltttim.

Fransızların, hangi bölgeden olursa olsun, Fransa'ya özgü şeylere öfkeyle arka dönmeleri, yabancılara özgü şeyleri de süzgeçten geçirmeden bağırlarına basmaları çok tuhaftır.

Eyfel Kulesi Evlileri'nin genel provasını seyretmiş seyircilerin, oyundaki öteki beylik tipler yanı sıra düğün alayı içinde yer alan alışılagelmiş bir salak tipini görünce sinirlenmeleri de pek tuhaftır.

*

Her canlı yapıtın kendine özgü bir göstermeliği vardır. Bu göstermelik ancak oyunu seyretmeye gelmeyenlerce görülebilir. Çünkü yeni bir yapıtın dış yüzü seyircileri bilet alıp içeri girmekte biraz çokça ürkütür ve çekindirir.

Oyunun alışılmamış biçimiyle, alışılmamış sözleri, tiyatronun önündeki soytarının göz kaş hareketinde olduğu gibi, seyircinin oyunun özünü

kavramasına engel olur. Basmakalıp eleştiriye en az tutsak olan eleştirmenleri bile yanıltan budur. Bunlar kendilerini Trône[2] pazarında sanırlar. Burada oynanan oyunlardan birini anlatan ve "Düşes metrdoteli öptü" yerine "Metrdotel düşese bir mektup getirdi" diye yazan, işini bilir bir eleştirmen, *Eyfel Kulesi Evlileri*'nden söz açarken de bisikletli ile koleksiyoncuyu fotoğraf makinesinin içinden çıkarmakta duraksamayacaktır. Ama bu da öteki kadar saçma bir şeydir. Nedir, bu saçmalık önceden düşünülmüş, istenmiş, dört başı bayındır bir saçmalık değil, düpedüz bir saçmalıktır. O, bu iki şey arasındaki ayrımı anlayacak durumda değildir daha. Eleştirmenler içinden sadece biri, çağdaş araştırmaları daha yakından izlemiş biri, Bay Bidou *Débats* gazetesinin okurlarına oyunumun bir *düşünce eseri* olduğunu anlattı[3].

Oyunumun eylemi imgelerle doludur, oysa metinde imge diye bir şey yoktur. Demek "tiyatro şiiri" yerine "oyunsal bir şiir" vermeye çalıştım. Tiyatro şiiri uzaktan görülemeyen entipüften bir danteladır. Oysa, oyunsal şiir koskoca bir danteladır, iplerle örülmüş bir danteladır, deniz ortasında bir yelkenlidir. *Eyfel Kulesi Evlileri* mikroskopla görülebilen bir şiir damlasının korkunç bir görünüşünü taşıyabilir. Oyun sahneleri bir şiirin sözcükleri gibi içiçe girmiştir.

*

Oyuna tezelden başarı sağlayan sır, oyunun bir tuzak kurmasına dayanır. Bu tuzak yüzü suyuna, seyircilerin bir bölüğü, öteki bölük içeri girip oyunu seyretsin diye, tiyatronun kapısında kendini avutur. Shakespeare, Molière, usta Şarlo bunu çok iyi bilir.

Eğer sonradan uyarılmış seyirciler yerlerini gerçek seyircilere bırakmamış olsalardı, İsveçlilerin[4] Champs - Elysées tiyatrosunda oynadıkları oyunumuzun ilk gecesindeki ıslıklar, şamatalar ve gösteriler bana başarısız bir yapıt yazdığım kanısını verecekti. Bu gerçek seyirciler bana her vakit güvenmişlerdir.

*

Eyfel Kulesi Evlileri'ni gördükten sonra bir kadın seyirci, evli erkekle, evli kadının[5] salondan iyi görünmediği serzenişinde bulundu bana. Bu serzenişin beni üzdüğünü gören bayan (maskelerle megafonlar gerçek yüz ve seslerden daha iyi görünür) bu kez de Maurice Denis'nin tiyatronun tavanındaki resmini çok sevdiğini, bu yüzden tiyatronun üst kısmından bilet aldığını, bunun da sahneyi iyi görmesine engel olduğunu açıklamak zorunda kaldı.

2 1880'den bu yana *Place de la Nation* (Ulus Meydanı) adıyle anılan *Place du Trône*'da (Taht Meydanı) kurulan gezici tiyatrolardan söz ediliyor.

3 *Orphée*'nin "ölüm üzerine düşünceler" olduğunu da sadece Bay Bidou yazmıştır (Yazarın notu).

4 *Eyfel Kulesi Evlileri* bay Rolf de Maré yönetimindeki İsveç Bale topluluğu tarafından oynanmıştır.

5 *Eyfel Kulesi Evlileri*'nin kişileri.

Bu açıklamayı gazetelerin aydın adını verdiği o kafasız ve duygusuz insanlarca, o sayısı sınırlı insanlarca ortaya atılan düşüncelere bir örnek olsun diye buraya aldım.

Şu da var ki, duyularımız hep birden işlemeye pek alışık değildir. Bu yüzden eleştirmenler, dahası, editörlerim o büyük makinenin iki, üç sayfalık metinle harekete geldiğini sandılar. Görüş açısından doğan bu yanılgı bir de düşüncelerin yeter derecede gelişmemiş olmasına bağlanabilir. Tezli oyunla sembolizm kavramlarının ortaya çıktığı günden beri bu gelişme sözünü sık sık duyarız. Jarry'nin *Ubu*'sü, Apollinaire'in *Les Mamelles de Tirésias*'ı hem simgeli, hem de tezli oyundur.

Benim gramofonlarım olan Pierre Bertin ile Marcel Herrand'ın[6] konuşma biçimleri, yanılgıyı meydana getiren öğeler arasındadır. Bunların sözleri afişlerdeki o iri harfler gibi çok iyi seçilebiliyor ve anlaşılabiliyordu. Kara bir mürekkep gibi kapkara bir diksiyondu bu. Şaşırarak söylüyorum: Oyuncular metni kendi sanatları yolunda kullanacaklarına, kendi sanatlarını metnin buyruğuna vermişlerdir. İşte şiirsel bir yenilik daha ki, seyirciler buna hiç alışık değildir.

*

Yapmacıklı yüceliklere kendini kaptırmış çağımızla alay edişimden ötürü bana yapılan serzenişlere yeniden dönelim ve çağımızın hâlâ Wagner'e âşık olduğunu açıklayalım.

Eğer soğuk, gece anlamına, sıcak ta ışık anlamına geliyorsa ılık ta alaca karanlık anlamına gelecektir. Hayaletler alaca karanlığı severler. Seyirciler de ılık olanı sever. Gerçeği şu ki, şaklabanlıklardan doğan ışık, hayaletlere (burada seyircilerin şiir adını verdiği şeye hayalet adını veriyorum) pek elverişli olmasa da; Molière, manzum olarak yazdığı oyunlarına karşın *Pourceaugnac*'da, *Kibarlık Budalası*'nda daha çok şair görünse de, şaklabanlıklar, maskaralıklar bazı gözü pek davranışlara yol açan biricik yoldur.

Halk tiyatroya dinlenmek için gelir. Tiyatro, seyircileri eğlendirmeyi, onlara kuklaların ve şekerlemelerin verdiği hazları sağlamayı bilir ki, bunlar da söz dinlemeyen çocukları ilâçla yola getirmek demektir. İlâç verdikten sonra başka işlere geçebiliriz.

*

Serge de Diaghilew'ler, Rolf de Maré'ler ile Fransa'da yavaş yavaş, gerçek baleyle ilgisi olmayan bir çeşit oyunun doğduğunu görüyoruz. Bu oyunun ne Opéra'da, ne Opéra - Comique'de, ne de bulvar tiyatrolarımızın herhangi birinde yeri yoktur. Sırası değil ama söyleyeyim, geleceğin tiyatrosu, bu çeşit oyunlardan doğacaktır. Bunu sezinlemiş olan dostumuz Lugné - Poë yazılarından birinde bundan yakınıyor. Yeni düşüncelere pek uygun düşen

6 *Eyfel Kulesi Evlileri*'nin 18 haziran 1921'de Champs-Elysées tiyatrosundaki ilk oynanışında Marcel Herrand birinci gramofon, Piere Bertin de ikinci gramofon rollerini oynamışlardır.

bu yeni tür, bilinmeyen bir dünya niteliğindedir daha. Ondan yeni yeni bir sürü şey çıkabilir.

Bir şeyler arayanlara bağrını açmıştır bu devrim. Gençler onun üzerinde birçok araştırmalar yapabilirler. Orda, bir arada bulunan cin-peri oyunları, danslar, cambazlık, pantomima, dram, yergi, müzik ve sözler yepyeni bir kılıkta çıkıyorlar ortaya. Devlet tiyatrosu oyuncularının atelye maskaralığı gözüyle baktığı oyunları gençler parasız olarak da sahneye koyabilirler. Oysa, bu gibi oyunlar şiirin plastik olarak anlatılmasından başka bir şey değildir.

*

Şu da var ki, Paris'teki, bu ters tarafından kalkmış ya da kalkmamış kişiler, dünyanın en canlı havasını yaratıyorlar. Serge de Diaghilew bir gün bana bu havayı hiç bir başkentte bulamadığını söylemişti.

Islıklar ve gösteriler. Aşağılayıcı eleştiriler. Birkaç şaşırtıcı makale. Üç yıl sonra şamatacılar alkış tutuyorlar ve aynı yapıtı daha önce ıslıkladıklarını hatırlamıyorlar. Bu *Parade*'ın [7] ve oyun kurallarını değiştiren bütün yapıtların hikâyesidir.

*

Bir tiyatro oyunu tek kişi tarafından yazılmalı; dekoru, giysisi, bestesi, dansları tek kişi tarafından hazırlanmalı ve tek kişi tarafından oynanmalıdır. Böyle her alana uzanan bir atlet yoktur yeryüzünde. Demek yapılacak şey böyle bir kişiye en çok benzeyen kişiyi koymaktır onun yerine: bir dost topluluğu.

Yeryüzünde bir çok kilise vardır, ama böyle topluluklar azdır. Ben genç müzikçiler, şairler ve ressamlarla böyle bir topluluk kurmak mutluluğuna erdim. *Eyfel Kulesi Evlileri* ortak bir şiir anlayışını dile getirir. Bu anlayışa çokça yardım etmiş olmakla böbürleniyorum [8].

*

Jean Hugo'nun yardımıyle [9] kişilerim, öteki oyunlardaki kişilerin başına gelen o ışık ve dekorun yükünü kaldıramayacak kadar çok gerçek, çok küçük olmaktan kurtuldu. Onlar, yeniden yaratıldı, öteleri berileri düzeltildi, içlerine kıtık doldurulduu ve sahne hileleriyle destan kişilerine benzetilerek, destan kişisi çapına yükseltildi. Jean Hugo'da dev kılıklı gerçeklere karşı atalarından gelen bazı eğilimler var. Irène Lagut'nun [10] yardımıyle ise bizim *Eyfel Kulesi Evlileri* unutmabeni çiçeğini ve tebrik kartlarının cicili bicili kâğıtlarını hatırlattı.

7 Cocteau'nun müzikli bir oyunu. Oyunun müziğini Erik Satie yapmıştır.

8 Kısacası, saçma şeyleri saçmalıklarından sıyırmak gerekiyordu. Dahası, duygulardaki saçmalıkları da temizlemek gerekti. Sonunda sıra yüce olana gelecekti. Belki bundan sonra Wagner'e hakkını verdiğimizi görebilirlerdi. (Yazarın notu)

9 Jean Hugo, *Eyfel Kulesi Evlileri*'nin giysilerini ve maskelerini yapmıştır.

10 Irène Lagut, sözü geçen oyunun dekorlarını yapmıştır.

Erlerin, sokağın köşesini döndüğü an başlayan ve onların uzaklaşmasıyle hafifleşen müziği, Georges Auric'in[11] *14 Temmuz* adındaki o giriş müziği de kaldırımların o sonsuz güzelliğini, halk bayramlarını, giyotine benzeyen ve ucuz ketenle örtülmüş olan ve etrafında trampet ve kornet sesiyle daktiloların, denizcilerin ve çırakların dansettiği tribünleri düşündürtüyordu insana. Cambazhanelerde cambazlar numaralarını yaparken orkestra nasıl bir müzik motifini tekrar tekrar çalarsa, bu müzik te pes bir perdeden pandomima sahnelerine eşlik ediyordu.

Aynı hava Milhaud'un *Düğün Marşı*, Germaine Tailleferre'in *Kadril*, *Telgraf Valsi*, Poulenc'in *Trouville'li Yüzücü*, *Generalin Söylev'i* parçalarında da kendini belli ediyordu. *Ölüm Marşı*'nda Arthur Honegger, müzik yazarlarımızın büyük bir ciddilikle müzik adını verdiği şeyle alay ediyordu. Hepsinin de kafese girmeye boyun eğdiğini söylemeye gerek yok. Marşın ilk motifleri duyulmaya başlar başlamaz bütün o uzun kulaklılar yerlerinden kıpırdadı. Ama kimse bu marşın beğeniyle ve eşi bulunmaz bir biçimde yazıldığını ve acı alaylar kadar güzel olduğunu anlamadı. Bu parçayı övmekte birleşen eleştirmenlerden hiç biri ise bunun Faust valsinin bir *bas*'ı olduğunu çıkaramadı[12].

Bay Rolf de Maré ile Borlin'e nasıl teşekkür edeceğimi bilmiyorum. Birincisi, uyanıklığı ve geniş görüşü, ikincisi de alçak gönüllülüğüyle *Parade*'da ve *Damdaki Öküz*'de[13] denediğim bir formülü gerçekleştirmeme yol açtılar.

Çeviren: **Salâh BİRSEL**

11 Cocteau'nun anılan oyunu için Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honneger, Darius Milhaud ve Francis Poulenc müzik yapmışlar.

12 İşin en üzülecek yanı bütün bu müzik parçaları yitirildi ve bugüne kadar da bulunamadı. (Yazarın notu).

13 Fransızcası: *Le Boeuf sur le toit*. Cocteau'nun bir perdelik sözsüz bir oyunu.

"hizmetçiler" nasıl oynanmalı

jean genêt

Ürkek. İlk akla gelen bu sözcüktür. İki hizmetçiyi oynayan sanatçıların ürkek, çekingen olacaktır oyunu. Pencerelerden ya da incecik bölmelerin öbür yanından ancak iki insanın bir yatakta birbirine söyleyebileceği sözleri komşular duyabilir diye değil, aralarındaki konuşmalarda yüksek sesle söylenemeyecek sözcükler geçtiği için de, sapık bir ruhu yansıttığı için de değil bu ürkek oynayış. Ağırlık veren iddialı sözcükler biraz hafiflik kazansın ve rampayı geçip seyirciye ulaşabilsin diye ürkek olacaktır oyun. Oynayanlar hareketlerinin çok ölçülü, aşırılıktan kaçınan bir oyun içinde, seyirciyi yormayacak hareketler olmasına dikkat edeceklerdir. Her an havada kalmış ya da orta yerinden çıt diye kırılıverecekmiş gibi bir duygu uyandıracaktır oynayış. Her hareket oyuncuları havada asılı bırakacaktır. Hattâ bu iki kadının kimi yerde ayaklarının ucuna basarak yürümeleri, papuçlarını ya da pabuçlarından birini çıkarıp ellerinde büyük bir dikkat ve itina ile tutmaları, bunu hiç bir şey devirmeden bir masanın, bir iskemlenin üstüne koymaları iyi olur. Bu yavaşlık ve sessizlik, alt kattaki komşuların duymamaları için değildir, yalnızca oyunun özüne böylesi uygun düştüğü içindir.

Kimi zaman konuşmalar ve oyuncuların sesleri de sanki havada kalmış gibi, birden kesilmiş gibi olacaktır.

Bu iki hizmetçi birer şırfıntı değildir. Bu iki kadın, Bayan'ın yumuşaklığının yarattığı ortam içinde yaşlanmışlar, zayıflamışlardır. Bunların güzel olmaları, güzelliklerinin seyircilere perdenin kalkmasıyle verilmesi gerekmez ama, bütün oyun boyunca, son saniyeye kadar, güzelleştikleri görülmelidir. İlk başta yüzleri çok ince çizgiler halinde kırış kırış görünecektir, tıpkı hareketleri ya da saçlarının her hangi bir teli kadar ince ve hafif kırışıklıklar. Ne öyle iri göğüslü, ne de dolgun kalçalıdırlar. Pekâlâ bir sörler okulunda din dersi öğretmeni olabilirler. Arınmıştır, pırıl pırıldır bakışları, gözlerinin içi: çünkü her gece, masturbasyon inadı ve düşkünlüğü ile Bayan'dan nefretlerini birbirlerinin içersine kovadan boşaltırcasına dolu dolu akıtırlar. Bir genç kızın çiçek açmış bir ağaç dalına nasıl dokunduğu hayal edilirse bu iki hizmetçi de dekoru meydana getiren eşyaya öyle dokunacaklardır. Yüzleri güzel ve çekici bir solgunluk taşır. Bunlar solmuş kadınlardır, ama ne güzel solmuş, ne ince bir zariflik içinde solmuş kadınlar! Solmuşlar, ama çürümemişlerdir.

Öyle olmakla birlikte, bir yerde çürüklüğün, çürümenin de ortaya çıkması şart. Ama bu, zehirlerini akıttıkları zamandan çok, sevgi ve iyilik nöbetlerinc tutuldukları zaman ortaya çıkacaktır.

Oyuncular cinsel itimleriyle çıkmamalıdırlar sahneye, sinemadaki kadınları öykünmekten kaçınmalıdırlar. Bireylerin cinsel itimi tiyatroda oyunun değerini alçaltır. Sayın bayan oyunculardan, Helen'lerin dediği gibi, kadınlıklarını masanın üstüne koymamalarını rica ederim.

Oyunda nerenin "oyun" olduğunu, hangi bölümlerin de oyun değil, içten bölümler olduğunu sanırım belirtmem gerekmez. Oyuncular bunları her halde kendiliklerinden ayırdedecek, gerekirse bulup çıkaracaklardır.

Sözüm ona "şiirsel" yerlere gelince, buradaki sözler, sıradan sözler gibi, özentisiz söylenecektir, tıpkı Paris'te her hangi bir taksi şoförünün o anda bulup söyleyiverdiği bir argo sözcük gibi: sanki o anda söylenmesi gereken kendiliğinden söylenivermiş gibi. Bir matematik işleminin sonucu söyleniyormuşçasına. Hatta biraz da öbür bölümlerden daha düz söylenmelidir, daha cansız ve soğukça.

Anlatıdaki birlik, oyunun tekdüzeliğinden değil, birbirinden çok ayrı biçimlerde oynanan çok değişik bölümler arasındaki uyumdan doğacaktır. Belki de oyunu sahneye koyan, onu yazarken benim içimde olanların ortaya çıkmasına meydan bırakmalıdır. Benim içimde olanları ya da içimde eksikliğini duyduklarımı: bir tatlılık, yumuşaklık. Çünkü bir masaldır söz konusu olan.

"Bayan"a gelince, onu bir karikatür içinde, çizgilerini büyülterek vermemelidir. O aslında ne kadar gülünecek bir halde olduğunu, nasıl rol kestiğini bilmiyor, ama hangi kadın oyuncu, helâda tuvalet kâğıdı kullanırken bile, daha fazla farkındadır ki bunun?

Bu kadınlar, –Hizmetçilerle Bayan– saçmalıyorlar mı yoksa? Tıpkı benim gibi, her sabah aynamın önünde tıraş olurken, ya da gece sıkıntıdan patlarken yada ormanda kendimi yapayalnız sanırken... Bu bir masaldır, bir çeşit ölçülü anlatıdır, belki de ilk amacı, onu yazdığım sırada, beni kendimden iğrendirmek, kim olduğumu göstererek, ya da göstermekten kaçarak kendimden iğrendirmekti. İkinci amacı ise seyirciler arasında bir tedirginlik yaratıp bu tedirginliği sürdürmek... Bir masal... Hem insan bu masala inanmalı, hem de inanmak gelmemelidir içinden. Ama inandırmak için de oyuncular gerçekçi bir oyun tutturmağa kalkmamalıdırlar.

Bu hizmetçiler basbayağı birer canavardırlar, kutsal ya da değil. Tıpkı sizin, benim gibi, kendimizi şu ya da bu kılık içinde hayal ettiğimiz zaman olduğu gibi. Tam olarak tiyatronun ne olduğunu söyleyemem ama, ne olmamasını istediğimi biliyorum. Tiyatro günlük davranışların

dış görünüşleriyle sahneden gösterilmesi olmayacaktır. Ben tiyatroya sahnede kendimi görmek için giderim. Bu kendim tek kişi olarak yaratılmış olabileceği gibi sahneye çok yönlü bir kişi çıkarılarak ya da bir masal biçimi içinde de gösterilebilir; kendimi göremeyeceğim, görmeye ya da hayal etmeye kalkışmayacağım, ama öyle olduğunu bildiğim bir kişi olarak. Demek oyuncuların görevi, beni bana göstermeye yarayacak davranışları ve kılıkları kendi kişilikleri üzerine geçirmek ve beni çıplak, yalnızlık içinde, yalnızlığın mutluluğu içinde göstermektir.

Şunu da yazmam gerekiyor: Burada hizmetçilerin alınyazısı üzerine bir savunma yoktur. Her halde ev hizmetçilerinin bir sendikası vardır, bu bizi ilgilendirmez.

Bu oyunun ilk oynanışında bir eleştirmen, hizmetçilerin gerçekte, benim oyunumdaki gibi konuşmadıklarını söylediydi: ne biliyorsunuz? Ben aksini söylüyorum, çünkü hizmetçi olsaydım onlar gibi konuşurdum. Bazı akşamlar.

Çünkü hizmetçiler yalnızca bazı akşamlar böyle konuşurlar: onları tam o sırada yakalamak gerek, ister kendi yalnızlıklarında, ister içimizden her birinin yalnızlığında.

Hizmetçiler'in dekoru. Biraz aşifte, biraz da burjuva bir bayanın yatak odası söz konusudur. Oyun Fransa'da oynanıyorsa yatak kapitone olmalı –ne de olsa bu Bayan, iki hizmetçi sahibidir!– ama pek de göze batmayacak gibi. Oyun İspanya'da, İskandinavya'da, Rusya'da oynandığı zaman oda değişmeli. Bununla birlikte giysiler, çok tuhaf bir biçimde, hiç bir modaya, hiç bir çağa uymayan bir biçimde olacaktır. İki hizmetçinin, oyun gereği, takma etek kuyrukları, göğüs dantelaları, iğreti kalçalarla Bayan'ın giysilerinin biçimini aşırı değiştirmeleri olabilir. Olanağı varsa çiçekler gerçek çiçek olsun, yatak da gerçek yatak. Oyunu sahneye koyacak olan, anlar ne demek istediğimi, çünkü ne de olsa her şeyi birden açıklalayamam, bunun için de oda aşağı yukarı bir kadın yatak odasının tam bir kopyası, çiçekler gerçek çiçek, ama giysiler çok değişik, oyuncuların oyunu da biraz teklemeli bir oyun.

Ya bu oyun Epidaurus tiyatrosunda oynanmak istenirse? Oyun başlamadan önce oyuncuların sahneye gelip, seyircilerin gözleri önünde, şurası yatak, şurası pencere, şurası dolap, şurası kapı, şurası tuvalet masası, v. b. diye kendi aralarında anlaşmaları yetişir. Sonra, ortadan çekilirler, arkasından, yazarın belirttiği sıraya göre de yeniden görünürler.

Çeviren: **Yılmaz ÇOLPAN**

tennessee williams • camino real

ÖNSÖZ

Bir oyunu meydana getirirken insan nasıl da bütün benliğini sonuna dek bu işe verir, hem şaşırtıcı hem ürkütücü bir şeydir bu. İçinde yaşadığınız dünya ayaklarınızın altında parçalanıp dağılırken handiyse can havliyle başka bir dünyayı kurar gibisinizdir; sağ kalmanız, eski yurdunuz tepenize yıkılmadan hiç değilse bir saniye önce bu yapıyı bitirmenize bağlıdır sanki.

Bu oyun, şimdiye dek yaptığım öbür işlerin hepsinden çok, başka bir dünyanın kurulması, ayrı bir varlık gibi görünmüştür bana. Elbette, çağımın, içinde yaşadığım dünyanın bende yarattığı kavramdan başka bir şey, artık eksik bir şey değil bu oyun; kişileri de, çoğunlukla, birtakım temel davranışlarla niteliklerin ana örnekleridir; ancak, oyun içindeki varsayımsal bitim noktasına dek bu yolda yürümeğe devam etselerdi kişilerin geçirecekleri değişimler de katılmaktadır bu davranışlarla niteliklere.

Oyunun baştan kabul edilecek, edilmesi gerekecek özelliklerinden biri, zaman dışında, belirtilmiş bir alana yerleştirilemeyecek bir yerde varolduğudur. Oyuna bu gözle bakarsanız, sanırım, inceden inceye işlenmiş bir iğretileme halini alır, ama New Haven'de perdemizi açtığımız tiyatro, renkli olarak çevrilmiş *Peter Pan*'ın gösterildiği sinemanın tam karşısına düşüyordu. Bu durum bana pek de uygunsuz görünmedi. Peri masalları hemen her zaman iyilikle kötülük üzerine yalın bir ders taşır içinde; ancak, büyüleyici güçlerinin sırrı nasıl ki bu değilse, *Camino Real*'in fantezilerinden damıtılabilecek felsefece anlamın da oyunun çekiciliğinde başlıca öğe sayılmayacağını umarım.

Bana kalırsa, bu oyunun çekici yanı, alışılmadık kertedeki özgürlüğüdür. Biraz biçime girer, ana çizgileriyle ortaya çıkar hale gelince, içimde yeni bir özgürleşme heyecanı duymağa başlamıştım; sıram gelince, bir Dixieland orkestrasında tenor saksofonumla ya da bir "bop session"da piyanomla doğaçtan musiki yapar gibi... Bu iş, size, kendi isteklerime, kendi keyfime uymak gibi görünebilir ya, bunu yalnız kendimi düşünerek yapmıyordum. İleride, bu oyunu görecek yüzlerce, binlerce seyirciyle bu görgüyü paylaşabileceğim umudu olmasaydı bende, salt özel bir özgürlük, özgürleşme heyecanı duyamazdım.

İstediğim, dağlarda akan sular, yele uyup biçim değiştiren bulutlar, ya da durmadan eriyip dönüşüme uğrayan düş imgeleri gibi deli deli, sınır nedir bilmeyen bir şeyleri kendi anlayışımca seyircilerime iletmekti. Bu çeşit özgürlük, karışıklık da değildir, kargaşalık da değildir. Tersine, özene bezene tasarlamanın ürünüdür; bu oyunumda biçimle yapıya gösterdiğim bilinçli dikkati şimdiye dek hiç bir oyuna göstermemiştim. Özgürlük, özgür çalışmayla yetinerek varılacak bir sonuç değildir.

Elia Kazan'ın, sanırım, çekici, ilginç bulduğu başlıca şey, gene oyunun biçimindeki bu özgürlük, bu değişkenliktir. Biribirimize "uçuş" sözünü söyledik durduk, oyun uçma içtepisinin bir soyutlamasından başka bir şey değilmiş gibi... Dışarıdaki çalışmalarımızın çoğunu (onun sahneye koyma çalışması, benim metinde kesintiler yapmam, metni gözden geçirmem) içimizden hep aynı şeyi, sürekli bir akış sağlamağı düşünerek yaptık. Kendi ölçüleri içinde güzel olan birtakım konuşmalar, birtakım parçalar, ne zaman bu akışı engelliyor ya da eğliyor gibi görünmüşse, ardarda, şuncacık iç ezinci duymaksızın, gerek metinden, gerek sahneye konuştan koparılıp atılıyordu.

Bu oyunun birtakım kimseleri kızdırıp şaşırtacağını gösteren bir sürü belirti şimdiden göze çarpıyor; ancak, umuyoruz ki hoşuna gitmesi beklenen insanlar kadar çok olmayacak bu kimseler. Her temsilde bir bölük seyirci, kimin ayağına bastıklarını, kimi çiğnediklerini düşünmeden, handiyse tiyatroda yangın çıkmışçasına, kendilerini telâşla, gürültüyle dışarı atmıştır. Çıkanlardan, ıslığa, tıslamaya benzer sesler işittik; gişeci gişede kalmak akılsızlığını gösterdiği zaman kendisinden bilet parasının geri istendiği oldu.

Bu durumu nasıl açıklayabileceğimi bilemiyorum; bir noktada şakacı davransam da bir başka noktada ağırbaşlı davranacak, bu oyunun, onu biraz olsun anlamak isteyecek kimselere karışık, şaşırtıcı görüneceğini bir an bile aklımdan geçirmemiştim, diyeceğim. Sahneye konması epey paraya mal olacaktı; bu yüzden, gerekli para toplanıncaya dek, oyunu paraca destekleyebilecek kimselerden meydana gelmiş kalabalık gruplar karşısında (bir kezinde oyunculardan da birkaçını yanıma alarak) metni okumam gerekti. İşte ancak o zaman, birtakım kimselerin oyunun aydınlatılması gerektiğini düşüneceklerini anladım, şaşırdım kaldım.

Uzlaşmağa yanaşmayan bir tutumum var bu konuda. Oyunun herhangi bir açıklama gerektirdiğini hâlâ kabul etmiyorum. Şairin biri, şiirin bir anlam taşıması değil, varolması gerekli, demişti bir zamanlar. Tabiî, tiyatro oyunu şiir değildir, şiirli bir oyun bile bir şiir kadar özgür olamaz. Ama *Camino Real*'i bir mantıkçının esneme bilmez titizliğiyle görmeğe gitmek, iki yana da haksızlık etmek olur.

Philadelphia'da, edebiyat dergilerinden birinde yazı yazan bir delikanlı oyunumu görmüş. Oyunun düşe benzer imgeleri üzerine benimle konuşmağa, beni sıygaya çekmeğe geldi. Oyunu seyrederken bu imgelerin

listesini çıkarmıştı; sonra, otelimde, benimle konuşurken listeyi gösterdi, imgelerin her birini teker teker açıklamamı istedi. Hani şu simge dedikleri nesneleri epey kullandığımı kabul etmek zorundayım ama kendini savunmaya aşırıca yatkın bir kişi olduğum için diyeceğim ki simgeler, tiyatronun doğal dilinden başka bir şey değildir.

Hepimizin gerek bilincinde, gerek bilinci dışında büyük bir simge varlığımız, bir simge hazinemiz vardır; insanlar arası her türlü ulaşımın, düşlerimiz gibi, bu imgelere dayandığını düşünüyorum; bir oyunda simge kullanmanın haklı görülecek tek bir ereği olabilir, o da, herhangi bir şeyi sözlerle söylenebileceğinden daha kesin, daha yalın, daha güzel söyleyebilmektir.

Laf olsun diye imgeleri ardarda dizen, onlara geçit yaptıran yazılardan tiksinirim; o kadar tiksinirim ki bir şeyin başka bir şeye benzetilip durduğu kitapları tiksintiyle kapar, bir daha açmam; durmadan bir şeyle başka bir şey arasında karşılaştırmalar yapan, bununla yetinen şiirlerden bile iğrenti gelir. Ama şunu gene söyleyeceğim: Saygıyla kullanıldıkları zaman simgeler tiyatro oyunlarının en arı dilidir. Aydınlatılmış sahnede tek bir nesneyle, tek bir çalımla dile getirilebilecek bir düşünceyi anlatabilmek için, sırasında, sayfalar dolusu açıklama yapmak gerekebilir.

Sırası gelmişken bir örnek vereyim: Jacques Casanova'nın örselenmiş el bavulu, postadan beklediği para bir türlü çıkmayınca, lüsk bir otelin balkonundan aşağı fırlatılır. Bavul havadayken Casanova "Aman dikkat! İçinde..." diye haykırır, bavul sokağa gürültü ile düşünce de sözünü bitirir: "... kolay kırılacak andaçlar var..." Öyle sanıyorum ki bu bir simgedir; hiç değilse, sayfalar dolusu sıkıcı sözlerle anlatılabilecek birtakım şeyleri elden geldiğince kesin, canlı anlatmağa yarayan bir nesnedir.

Son sahneyi beklemeden tiyatrodan çıkan seyirciler konusunda ise kendime şöyle bir avuntu bulmağa çalışacağım: Bu tiyatro severler, tiyatro beğenilerinde biraz "evcilleşmiş" olsalar gerek. Kafes içinde durmağa alışmış bir kuş için bu kafes, "kapatılmışlık" demek olduğu kadar "güvenlik" de demektir. Bir tiyatro oyunu görünüşte böylesine bir kaygısızlıkla, alışılmış yolların dışına çıkarsa güvenlik biraz tehlikeye düşmüş gibi olur; birtakım seyirciler de, oyunun özgürlük havasına katılacak yerde oturdukları sokağın daha bir alıştıkları "akılalmazlığı"na dar atacaklardır kendilerini...

Bu sözlerimle sizlerde uyandırmış olabileceğim etkiyi değiştirmek için şunu ekleyivereyim: İçten, inanarak, iyi bir oyun yazmış olduğumu söyleyemeyeceğim; açıkça belirtmek isterim. Bildiğim tek şey, bu oyunu yazmakla içimde bir özgürlük duyduğum, bu özgürlüğü de benimle paylaşmanızı dilediğimdir.

SONSÖZ

Arada bir, biri çıkar karşıma, bir oyunun canlı temsilini görmektense metninin yayımlanmasını beklemeği yeğlediğini söyler; temsilde salt gösteri,

gösteriş olan, dolayısıyle boş süs, bayağılık sayılması gereken onca şeyin oyalayıcılığı yüzünden oyunun gerçekten değerli yanları (varsa tabiî) gözümden kaçabilir, der bu kişiler... Okunmak üzere yazılmış oyunlar vardır gerçi. Bu oyunları okumuşumdur. Yalnız duygulanmasına izin verilen bizim gibi yazarlardan ayrı duran, "düşünür oyun yazarları"nın yapıtlarını okudum; hem belki de onları öbürlerinden önce okudum, bugün onların adlarını dillerinden düşürmeyen, Aristophanes'in "Kurbağalar"ının tekerlemesi haline getirenler kadar da değerlerini anladım. Ne var ki, canlı bir tiyatronun, görüp duymak için yaratılmış bir tiyatronun kabına sığmaz alazını, ellerinde turşu kavanozundan çeşmibülbül kadehe dek türlü kablar taşıyan eski-yeni eleştiricilerden kurulu bir tulumba takımı ne söndürebilmiştir bugüne değin, ne de bundan sonra söndürebilir. Benim başkalarınınkine aykırı düşen düşüncemi sorarsanız, kitap halindeki bir tiyatro oyunu, oyunun gölgesinden başka bir şey değildir, üstelik epey belirsiz bir gölgedir bu... *Camino Real*'i sahnede beğenmeyenlerin onu kitap olarak okuyunca daha iyi bulmaları olasılığı pek yok, çünkü yazdığım oyunlar içinde en çok bu oyunu yazarken temsil edilmesi "bayağılığı"nı göz önünde tuttum, öyle yazdım... Basılı oyun metni, daha yapılmamış ya da yapılıp yıkılmış bir evin, mimarın elindeki tasarından başka bir şey değildir pek.

Renk, incelik, kıvraklık, sahnede gözümüzün önünde toplanıp dağılan, gene toplanan, devinme halinde örgü, canlı kişiler arasında (bulutlarda ara ara çakan şimşekler gibi her an parlayabilecek) karşılıklı dipdiri ilişki, budur işte oyun; kâğıt üzerindeki sözler değil, bir yazarın düşünceleriyle düşünüleri değil, o ucuz satış günlerinde paylaşılamayan kıtıpıyoz mallar değil!

Oyun yazarı olarak inanım, Shaw'un *The Doctor's Dilemma* adlı oyunundaki ressamın dile getirdiği inana oldukça yakın: "Michelangelo"ya, Velasquez'e, Rembrandt'a inanıyorum; tasarlamanın gücüne, rengin gizine, ölmez güzelliğin her şeyi kurtaracağına, bu elleri kutsanmış eller yapan sanatın insanoğluna taşıdığı habere, inanım var. Âmin.

Gerek onun gerek benim ellerimiz sanatla ne ölçüde kutsanmıştır bilemeyeceğim ama sanatın bir kut olduğu muhakkaktır, insanoğluna bir haber götürdüğü de muhakkaktır; ressam gibi ben de, bu haberi insanoğluna biçimin, rengin, çizginin o soyut güzellikleri ulaştırıyor diye düşünüyorum; yalnız ben, bu öğelere ışıkla devinimi de eklerim.

Bundan sonraki sayfalarda, ancak, bir oyunun varolmasını mümkün kılan formülü bulacaksınız.

Dinamik sözü, şimdilerde gözden düşmüş bir sözdür, *örgensel* sözü de öyledir sanırım; ne var ki tiyatroda en çok önemsediğim değerleri tanımlamak için bu terimlerden iyisini hâlâ bulamıyorum. Hiç bir zaman bilmedikleri, anlamadıkları şeyleri kurtarmak yolunda kendi kendilerini görevlendirmiş olanların burun büküp onları kınadıklarını gördükçe, bu değerleri daha da çok önemsiyorum.

(*Camino Real*, 1953)'den
çeviren: **Bilge KARASU**

satıcının ölümü

arthur miller

Zihnimde beliren ve *Satıcının Ölümü* ile sonuçlanacağını sandığım ilk görüntü, çerçeve sahnenin tepesine ulaşacak yükseklikte koskocaman bir yüz oldu. Bu yüz görünecek, açılacaktı. Sonra da bir adamın kafasının içini görecektik. Gerçekten de eserin ilk adı *The Inside of His Head* (Kafasının İçi) idi. Görüntü kısmen gülünç bir biçimde doğmuştu. Çünkü adamın kafasının içi bir yığın çelişme ile doluydu. Bu görüntü *Bütün Oğullarım* adlı oyunumdaki yönteme aykırı bir yapıda idi. Sözünü ettiğim oyun bir çizgi üzerinde ilerliyordu. Yani her olay kendinden sonrakini gerekli kılıyordu. *Satıcı* görüntüsü, ta başından beri, şu düşünceyle birlikte: Hayatta "erte" diye bir şey yoktu; her nesne öbür nesnelerle birlikte, aynı anda, içimizde bulunur; insanda "ortaya sürülebilecek" bir geçmiş yoktur. İnsan, her an kendi "geçmiş"idir, "hal" dediğimiz şey, insanın "geçmiş"inin algılayabildiği, tepki gösterebildiği şeydir ancak.

Ben, Willy Loman'ın düşünce düzenini kendiliğinden ve tıpatıp yansıtacak bir biçim yaratmak istedim. Ama, "istedim" demek tam yerinde değil. Her dramatik biçim, bir bakıma yapmadır; öznel bir duyguyu genel simgeler yoluyle kavranabilecek bir biçime dönüştürme işidir. Herhangi bir dramatik biçimin, biçim olarak etkileme gücü, ilk görüntü ve duygunun bu dönüşümde ne denli yittiğine ya da bozulduğuna bakılarak -hiç olmazsa yazarın kendisi tarafından- değerlendirilmelidir.

Satıcıyı tam duyduğum gibi anlatmak istedim ben, herhangi bir etki ya da gereksinme uğruna duygularımdan hiç bir özveride bulunmadan. Bu niyetimi gerçekleştirmek için, gittikçe yükselen bir gerilim çizgisine, ya da tepe noktasına doğru daralan ve yoğunluğu artan bir merak konisine başvurmam gerekmiyordu. Gereken şey, daha başlangıçta tüm ezgileri, melodileri içinde bulunduran tek ve bütün bir çalgı teliydi. *Bütün Oğullarım*'da olduğu gibi stratejim, hiç "stratejik" görünmeyecekti, ama bir ayrımla: bu kez elimden geldiğince, tüm öyküyü anlatacak ve kesintisiz bir anlatımla, hatta bir tek cümle ya da bir tek ışık parıltısı içinde tüm kişileri ortaya koyacaktım. Şimdi oyuna göz atınca, onun itiraf biçiminde olduğunu görüyorum. Çünkü, anlatım itiraf biçiminde: Düne ilişkin nesneler anlatılırken birdenbire yirmi yıl önceyle bir bağ kuruluyor; sonra bundan daha eski bir geçmişe atlanıyor, daha sonra da "hal"e dönülüyor, hatta "gelecek" üzerinde düşünülüyor.

Bütün Oğullarım'da "şimdiki zaman"la , "geçmiş zaman", olaylarla olayların ahlâkî sonuçları, açık olan nesnelerle gizli olan nesneler arasındaki ilişkileri tanıtlamak gerekli görünmüştü. Oysa bu oyuna başlarken, her şeyin tanıtlanmış olduğu kabul edilmişti. Benim bütün yaptığım, olup bitenleri hatırlamaktan ibaretti. Aynı zamanda, herkesin Willy Loman'ı tanıdığını da varsaymıştım. Bunu böyle varsaymış olduğum bilincine şimdi vardığım doğru. Ama, şu da bir gerçek ki, o zamanlar düpedüz kabullenmiştim bunu. Giz perdesini açan bir kişinin tutumuyla hareket ediyordum gene. Ama, şimdiye değin aralarında ilgi kurulmamış nesneleri değil, sadece, önceden var olan görüntüleri, olayları, yüzleşmeleri, ruh durumlarını ve bilgi kırıntılarını bir araya getiriyordum. Böylece, bu oyunun temelinde, oyunun biçiminden anlaşılacağı üzere, bir çeşit güven duygusu, hatta bir bönlük, benim seyirciden hiç te farklı olmadığım şeklindeki inancımdan doğan bir umursamazlık vardı. Seyircinin tepkisi "Bunun ardından ne oluyor, niçin oluyor?" biçiminde değil de daha çok "Elbet, böyle bu!" biçiminde olur diye düşünmüştüm.

Oyun dediğimiz, bir bakıma, hukuk biliminin işleyişini andırır. Oyunun bir yeri savcı, bir başka yeri savunucu görevini görür. Oyunun bütünüyle de "yasa" yürütülmüş olur. Ben istesem de istemesem de, *Bütün Oğullarım*, bir biçim olduğunu, bir yazar tarafından kaleme alınıp düzenlendiğini söylemekte, hatta bunu ilân etmektedir. Daha yazmaya başlarken, *Satıcının Ölümü* de, aynı şeyleri, daha güçlü, daha tepeden inme, daha bilinçli bir biçimde haykırsın istiyordum. Willy Loman, gücünü tüketmek üzere olduğunu, artık kendini mazur gösteremeyecek duruma geldiğini ima etmekle kalmaz. Bunları söylediği sahnelerin, oyunda, beş dakikalık yeri bile yoktur; oğluyla müthiş bir çatışma içinde olduğunu seyirciye yavaş yavaş hissettirmez. Bu çatışmanın belirtisi, oyunun durgun ve sessiz yüzeyini dalgalandırır biçimde değildir. Willy Loman'ın oğluyla çatışması daha oyunun başında açıkça hissedilir. Oyunun sonunda söylenecek söz, daha başında ilân edilmiştir. Bu söz, baştan itibaren oyundaki her anı doldurmaktadır. *Satıcının Ölümü*'nün ilk sahnesinde pek çok şey açığa vurulmuştur. Bunlar, apayrı bir dramatik biçimi gerçekleştirecek, gereçi daha tutumlu, daha yavaş yavaş ortaya serecek bir başka tür bir oyuna yeter de artar bile. Ben, bu oyunu bir sanatçının yarattığını ilân etmek istedim. Ama, bunu "sanatçı olduğumu hiç belli etmeden" ve stratejiye de başvurmadan yapacaktım; seyircinin merak ve heyecanını yitirme pahasına da olsa, hiç bir şeyi kısıtlamayacak, herşeyi hayatta olduğu gibi serbestçe ortaya koyacaktım. Seyirciyi ileri sahnelere hazırlayan bildiğimiz yollara başvurmayacak, kişilerin her birinin savcı ya da savunucu olarak yer aldıkları yargı işlemin de durumlarına aykırı düşecek her neleri varsa ortaya çıkmasına olanak verecek, hatta bunların üstüne gidecektim. Oyuna başlarken kesin olarak bildiğim tek şey, Loman'ın kendini yok edeceğiydi. Oyunun bu noktaya nasıl ulaşa-

cağını bilmediğim gibi, bunun üzerinde çokça düşünmek niyetinde de değildim. Ona yeterince anımsama gücünü bir verebilsem, kendini mutlaka öldürür diyordum; oyunun yapısını saptayan da, anılarının başı sonu belirsiz, birbirine dolaşmış bir kök yığını biçiminde canlanmasına yarayacak her şey oldu.

Dediğim gibi, olayların kuruluşu ve oyunun biçimi, Willy Loman'ın o sıralardaki düşünce *tarzının* doğrudan doğruya yansımasıdır da. Willy Loman, temiz giyimli, evine ya da bürosuna giderken metroda kendi kendine mırıldanır gördüğümüz adamlardan biridir. Güçlü yaşantılarının efendice görünüşünü bozmasına artık karşı koyamayışı bir yana, çevresiyle tamamen kaynaşmış bir hali vardır. Bütün bunların sonucu olarak, Willy Loman, çoğu zaman birbirine karşıt olan iki mantık çizgisi üzerinde gitmektedir. Söz gelimi, oğlu Happy'nin kendisini düş kırıklığına uğratışıyla ilgili bir anıyı tam yaşadığı sırada onunla karşılaşırsa hemen öfkelenir. O anda, Happy'nin kendisine yardım etmeyi derinden arzuladığını düşünmez bile. Artık "geçmiş"in sesini uzaktan duymaz, "geçmiş"in sesi "hal"in sesi denli güçlüdür. İşte, Willy Loman, böylesine dehşet verici bir an içindedir. Bu yüzden, dramatik açıdan bakınca, oyunun biçimi, vaktiyle yaşanıp bitmiş olaylar ya da bunların belirtisi olmayıp, bu olaylar sürecinin ta kendisidir. Bu bakımdan, öykünün anlatılış şekli, Willy'nin kendi gibi, bazan çılgınca ve kesik kesiktir, bazan da birdenbire lirik bir durum alır. Bu belli nedenden ötürü, oyunun biçimini örnek alan başka oyunların başarısızlığa mahkûm olduklarını eklememek elde değil. Bence, bu biçim, oyun kahramanının psikolojisine uymuyorsa kullanılamaz. *Satıcının Ölümü*'nden beri bu biçimi uygulamadım. Çünkü, kişiliği bütün -ya da daha az bölünmüş- birinin "geçmiş"le "hal"i böylesine güçlü ve apaçık bir biçimde birbirine kenetlenmiş olarak görmesi, gerçeğe aykırı düşerdi. İnsanların geçmişlerinin üstüne çıkabilme yetenekleri olağandır. Bu yetenek olmadan insanlar arasında bir anlaşma köprüsü kuramayız. Geçmişe ait bilgiler vermeyi kolay bir yol bulan yazarların elinde sözünü ettiğimiz biçim, *flashback* olmakla kalır. Bu oyunda *flashback* yoktur. Sadece, "geçmiş"le "hal" in aynı anda hareket halinde oluşu vardır. Yalnızca bu vardır, çünkü, hayatın mazur gösterirken düştüğü umutsuzluk içinde Willy Loman, "şimdi" ile "geçmiş" arasındaki sınırları yok etmiştir; tıpkı telefonunu açınca, bu tamamen zararsız görünen hareketinin her nasılsa evinin bodrumunda bir patlamaya yol açmış olduğunu fark eden bir adamın yapacağı gibi. Belli, olağan eylemlerin önceden kabul edilmiş, kesinliğine inanılmış sonuçlarıyle, bu olayların ansızın ve hatıra gelmemiş -ama görünüşte usa uygun- sonuçları, oyundaki temel çatışmayı ve kanımca, oyunun özündeki acı alayı doğurmaktadır.

Sırası gelmişken, şunu da söylemek yerinde olur: Oyuna yapı bakımından *sinematografik* diyenler çıkmışsa da, filminin başarısızlığa uğradığı bir gerçektir. Öyle sanıyorum ki, bu başarısızlığın temel nedeni, -filme yayılmış

olan büyük duygusuzluk havası bir yana– Willy Loman'ın oyunda sadece hayal ettiği yerlere filimde gerçekten yerleştirilmesi sonucu, anılardaki dramatik gerilimin yok olmasına bağlanabilir. Yakın çevresinin bilincini, görülmeyen kimselerle konuşacak kadar yitiren bir adamın karşısında dehşet duymamak elde değildir. Hayal edilen dünya, gerçek bir dünya halinde yansıtıldığı zaman dehşetten eser kalmaz ve tiyatro öykü haline gelir, dram dediğimiz şey uçup gider. Çünkü, yalnız anımsadığımız görüntülere değil, aynı zamanda bu görüntüleri ne çeşit bir ortamda anımsadığımıza da dayanan "gerçek", "psikolojik gerçek" değiştirilmiştir. Mekândaki değişikliklere karşın, sahne üzerindeki dekor, hep olduğu gibi bırakılmıştır. Bunun apaçık ve başlıca nedeni, bir adamın bulunduğu yeri unutuşunun, onun gerçekten yer değiştirdiği anlamına gelemeyeceğidir. Gerçekten de, böyle bir adamın içine düştüğü dehşet, onun hiç yitmeyen zaman ve mekân bilincinden doğar. Sinemanın tiyatroya göre, daha çok zamana ve mekâna bağlı olduğunu bu oyunun filme alınmasından önce de biliyordum. Çünkü, sinemada ön planda gelen şey, gözle görülür görüntülerdir. Bunlar gözlerimizin önünden ne denli çabuk geçerlerse geçsinler, gene de birbirlerinin ardısıra gelirler. Oysa, sahneleri söz yoluyle değiştirme daha tez olmaktadır; dilin, özellikle İngilizce'nin kıvraklığından ötürü, önce gelen bir görüntünün canlılığı, onu izleyen başka bir görüntüyle sürdürülebilir. Sinema, daha önce olanları silmek eğilimindedir hep. Bu yüzden de, sürekli olarak, "dramatik" olanı öyküleştirme tehlikesi içindedir. "Öykü"yü sinemadan daha süratli anlatacak yöntem yoktur, ama, bir ilişkiler düzenini sürekli olarak canlı tutabilme konusunda sinemadan daha elverişsiz bir ortam da düşünülemez. Willy'nin kafasında olup bitenlere gerçek zemin sağlayan görüntü dizilerinde bile "şimdi" ile "geçmiş" arasındaki gerilim yok olmuştu. Sanırım ki bu, kamerayı oyunculara yaklaştırma, onların çevre bilincini yok etme gereğinden doğuyordu. Filmin temelindeki başarısızlık biçim yönündendi. Filimde "geçmiş"i sürekli olarak canlı tutma sorununa bir çözüm yolu bulunmadığı gibi, bunu çözmek için hiç bir çaba da gösterilmemişti. Oysa, "geçmiş"le "şimdi" arasındaki o sürtünme, o çatışma ve o gerilim oyunun bildiğimiz biçiminin can damarıydı.

Satıcının Ölümü'nün neler anlatmak istediği konusunda, hem psikolojik hem sosyo-politik görüş açılarından, bir yığın şey yazılıp söylendi. Söz gelimi, aşırı sağcı bir dergide oyun için "Amerikan ulusçuluğunun temeline ustaca yerleştirilmiş bir saatli bomba" dendi. *Daily Worker*'ın eleştirmeni ise, onu tamamen "dekadan" diye niteledi. Oyun, Katolik İspanya'da, çağdaş oyunlar arasında en uzun süreyle oynananı oldu. Rusya'da oynanmasına yanaşılmadı, ama, birtakım uydu ülkelerde havanın durumuna göre, dönem dönem oynandı. Katolikliğe sıkı sıkıya bağlı olan İspanyol Basını, oyunu, Tanrının bulunmadığı yerde ruhun da öleceğine gerçek bir kanıt olarak niteledi. Amerika'da oyun, komünist propagandası yapıyor diye yaylım

ateşine tutulduğu sırada, ülkenin en büyük yapımcı şirketlerinden ikisi, beni, satış örgütlerinin toplantısında konuşma yapmaya çağırdı. Katolik Muharipler Derneği ile Amerikan Lejyonu'nun, oyunu oynayan gezici tiyatro topluluğunun temsillerini engelleme çabaları da bu sıralara rastlar. Oyunumun Londra'daki etkisi pek büyük olmadı, ama, Norveç'in kutup çemberi bölgesinde yaşayan, uygarlıkla tek bağlantıları radyoyla ve arada sırada kendilerini ziyaret eden devlet gemisiyle sağlanan balıkçılar, oyunu tekrar tekrar seyretmek istediler. Oyun, bu bir avuç insana bir çeşit dinsel rit gibi görünmüştü. Satıcı örgütlerinden birisi, beni, nerdeyse koruyucu aziz mertebesine çıkardı. Bir bölük satış müdürü de satıcı bulmakta çekilen güçlüğün bu oyundan ileri geldiğini söyleyerek yakındı. Filmin yapımı bittikten sonra, yapımcı şirket öyle bir korkuya düştü ki, filimden önce gösterilmek üzere kısa metrajlı bir başka filim hazırladı. Bu dokümanter filim, Willy Loman'ın pek binde bir rastlanan bir durumu olduğuna işaret ediyordu. Aynı filim ayrıca, satışın ekonomi için ne denli gerekli olduğunu, satıcıların hayatının gerçekte büyük bir güven içinde geçtiğini, sözün kısası, yapmak için bir milyon dolardan fazla harcadıkları esas filmin ne denli budalaca olduğunu belirtiyordu. Korku, ne olmadık şeyler yaptırıyor insana.

Oyun, psikolojik açıdan da incelendi ve içindeki Freud simgeciliği üzerine bir yığın doktora tezi kaleme alındı. Biff'in çaldığı dolmakalemin erkek üreme organının bir simgesi olduğundan haberim bulunup bulunmadığını soran sayısız mektuplar aldım. Öte yandan, bazı kişiler de dolmakalemin dolmakalam olmaktan başka bir anlam taşımadığını düşünerek, oyunun bütününü oyundan saymadı. Ülkenin ta Kaliforniya gibi uzak köşelerinden altmışını geçkin adamlar ziyaretime geldi. Bu kimseler, Willy Loman'ın öyküsünün tıpatıp kendilerininkine benzediğini öne sürerek, hayat öykülerini yazmamı istediler. Kadınlardan gelen mektuplar da, oyunun baş kişisinin Linda olduğunu iddia ediyordu; oğullar ise, tüm eylemin Biff ya da Happy'nin çevresinde döndüğünü söylüyor, babalar, evlâtlarının baba katili olmalarını nasıl önleyeceklerini merak edip, öğüt bekliyorlardı. Belki de oyuna gösterilen en özlü tepkiyi, tiyatrodan ayrılırken şu sözleri söyleyen adam dile getirmiştir: "Yeni İngiltere Bölgesinin beş para etmediğini her zaman söylemişimdir". Bu sözler, hiç olmazsa, bir gerçeğe dayanıyordu. Satıcılık mesleğine hiç bir zaman en küçük bir ilgi bile duymadığımı söylersem, belki birçokları buna inanmaz. Bu ilgisizliğimi çoktandır söylemeye bile yeltendiğim yok. Bana Willy'nin ne sattığını, çantalarının içinde ne bulundurduğunu sorsalar, olsa olsa "kendisini" diyebilirim. Belli bir mesleği ne batırmayı ne de yüceltmeyi getirmiştim aklıma. İtiraf edeyim ki, oyunu yazdığım sıralarda, Freud'un öğretileri konusunda cahil damgasını yiyecek denli az bir şey biliyordum. Amerika'yı ne yermeye, ne de yüceltmeye, aile ilişkilerini ne göstermeye, ne de bu vazgeçilmez kurumu sarsan hastalıkları

tedaviye yeltendim. Amacımın dayandığı "gerçek" –ki ancak bunun üzerinde yetkiyle konuşabilirim– bunlardan çok daha basit, aynı zamanda çok daha karmaşıktır.

Oyun, basit görüntülerden doğdu: Küçük ahşap evlerin sıralandığı bir sokakta, önceleri büyüme çağında olan oğlan çocuklarının gürültüsüyle doluyken, sonradan boşalmış, sessizleşmiş, sonunda da yabancılar tarafından işgal edilmiş küçük bir ahşap ev. Vaktiyle, Willy ile oğullarının evin damını ne büyük utku sevinciyle aktardıklarını bilmeyen yabancılar. Artık ev sessiz, yataklarda uyuyanlar da başkaları.

İşe yaramazlık duygusuyla ilgili görüntüler de işe karıştı: Pazar günlerinin otomobil parlatmakla geçirilen bomboş öğleden sonraları. Nerede o otomobil şimdi? Ya özenle yıkanıp kurumaya bırakılmış güderi parçaları, onlar nerede şimdi?

Ve bitip tükenmez, anaforlaşan söyleşiler, şaşkınlıklar, tartışmalar, küçük düşürmeler, teşvikler, ateşli kararlar, feragatler, geri dönüşler, ayrılıklar, yolculuğa çıkışlar ve yolculuktan dönüşler, büyük fırsatlar ve küçük, ciyak ciyak bağıran sonlar ve şimdi, duvarların dediklerine sağır yabancıların oturduğu mutfakta var olan şeylerin tümü.

Yaşlanma görüntüsü ve birçok dostlarınızın sizden önce göçüp gitmişliği ve patron koltuklarında oturup ta ne sizi, ne utkularınızı, ne de paha biçilmez değerinizi bilen yabancılar.

Artık efsanenize kulak asmayan, özgeliğine gömülmüş, kendisi için yaşayıp göz yaşı döktüğünüzün farkında olmayan oğlunuzun, size yönelmiş eleştirici, uzaktan bakışlarıyle ilgili görüntü.

Gene "orada" bulunan, insan bir arayıp bulabilse odanın bir köşesinde hâlâ var olan sevginin bir başka şeye dönüştüğü zamanki azgınlık görüntüsü.

İnsanların birbirlerine paha biçen yabancılar haline dönüşmeleriyle ilgili görüntü.

Belki, bütün bunlardan da önemlisi, açlığı , cinselliği ya da susuzluğu aşan bir gereksemenin, dünyanın bir yerinde bir parmak izi bırakma ihtiyacının görüntüsü. Ölümsüzlük ihtiyacı ve bunu bile bile, insanın, sıcak bir temmuz günü bir buz parçası üzerine adını özenle yazmış olduğunun farkında oluşu.

Ben, olayların birbirirleriyle bağıntısı olmadığı düşüncesini bir yana bırakıp, aralarında bir bağ, bir de görkemli yalnızlığına gömülmüş bir adam aradım. Bu adam, odanın belirsiz bir yerinde her zaman var olan sevgiyi, ancak son acı çekişinde bulacaktı.

Dürtüsü anlaşılamayacak, ama gene de bir anlatıma ihtiyaç gösterecek ölçüde karmaşık olan bir intihar görüntüsü. Bu intiharda, intikam, sevgi

gücü ve yaşayanlara bir servet bırakacağı için utku, aynı zamanda hiçlik duygusundan kaçış vardı. İntihar görüntüsünün yanısıra, bir de barış görüntüsü yer alıyordu. Bu, iki savaş arasında görülen ve aslında sorunları hiç te ortadan kaldırmayan bir barıştı.

Ve yabancılarla dolu bir dünyanın ortasında yapayalnız bir adam görüntüsü hep. Öyle bir dünya ki, ne sıcak bir yuva, ne de savaş alanı. Sadece düşme korkusunun tepesine asılı yüksek vaatlerden ibaret bir samanyolu.

Elleriyle bir şeyler yapabilen bir adamın, elle yoklanır ve ziyaret edilir bir kaya parçası haline gelişiyle ilgili görüntü. Bu adamın karısı, mezarının başında şöyle demektedir: "Ellerini ne güzel kullanırdı". Bu sözleri kaleme alırken güldüm, sanatçı şeytanlığıyle güldüm. Çünkü, düşündüklerimin hepsi bu sözlere sığmıştı. Adam bilmese, inanmasa, üstüne alınmasa da, kadın onun eseriydi. Adam, sadece yüksek mevkiin, kudretin ve utku duygusunun gerçekliğine inanıyordu: Kentin damlarına yerleştirilmiş ışıldakların, gökyüzünde meydana getirdiği yapma samanyolunun gerçek yıldızlardan ibaret olduğunu sanıyordu.

Oyun, kuruluşla ilgili görüntülerden doğdu. Oyunun gözleri, Willy'nin kafasının içine yuvarlanacak, bir deniz feneri gibi, bitip tükenmez bir biçimde, döne döne çevreyi tarayacak ve uzak sisler içinde gözetlemediği hiç bir şey bırakmayacaktı. Oyunun, görüş açılarının değiş-tokuşu yönünden, roman biçiminin yoğunluğunu taşımasını istedim. Öyle ki, bütün yollar Willy'ye çıktığı halde, öbür kişiler, oyunu, Willy'nin değil de kendi oyunları, kendi öyküleri olarak göreceklerdi.

Üstüste, dalgalanarak giden iki çizgi vardı kafamda: Willy'de "geçmiş" ile "hal", bağlantılı olarak birlikte hareket halindeydiler. Arasıra da göze çarpacak biçimde birleşiyorlardı. Bu iki çizgi, sonunda, Willy'yi hiç olmazsa kendi gözünde betimleyen hesap dökümü anında, çarpışarak ölümde son buldu.

Hepsinden önemlisi, kuruluş yönünden, hayatın gerçek çehresinden bir oyun yaratmak istedim. Tıpkı hayatta olduğu gibi, ben de tek tek ve pek çok sayıda görülenleri bir bütün haline getirecektim. Böylece, "toplum" bir güç ve bir görenekler bilmecesi, insanın hem içinde bulunan hem de onu kuşatan bir şey olarak görünecekti. Tıpkı balığın denizde, denizin de balığın içinde olduğu gibi, toplum da insanın hem beşiği, hem mezarı, hem umudu, hem korkusu olacaktı. Her işadamının bildiği ve üzerinde konuştuğu, ama dile getirilince sıkıcı olan, ya da tiyatroda işlenince felsefî sorunlar olarak düşünülen toplumsal sorunları, sağduyu çevresinde söz konusu edecektim. İnsan yaşlandığı zaman ona yol verirsiniz; böyle yapmak zorundasınız, çünkü artık işe yaramaz duruma gelir. Bir başka amacım da,

işini başarıyla yürüten adamı tutan, ama görünüşünüz ve konuşmanız ne denli düzgün olursa olsun, malı ustalıkla öne sürmek zorunda olduğunuzu da hiç unutmayan işadamlarının sağduyusuyla konuşmak, hatta onların bu sağduyusunu övmekti. (Sanat ortamı içinde dile getirilince, bazıları, bunları topluma yöneltilmiş bayağı ve çirkin suçlamalar olarak gördü. Ama, işadamlarına böyle gelmedi; anlatılanların tümünün doğru olduğunu biliyorlardı. Ben de, onların ileriyi gören konuşmalarını sevgiyle karşıladım.)

Ta başından beri, geçiş sahnelerine hiç yer vermeyen bir oyun görüntüsü vardı bende. Söylenecek o kadar çok şey vardı ki, sahnedeki değerli zamanı hilelerle, seyirciyi hazırlama çabalarıyle ziyan edemezdim. Zaten bunlar, yazarın oyun yazma nedeni değil, onu çözümlemek için terleten "kuruluşla ilgili" köprülerdir. *Bütün Oğullarım*'da olduğu gibi, eylemi, önemli anları ziyan etmemek kararındaydım. Her engeli aşarak, doğruca sahnelerin özüne gidecektim. Biçim uğrunadır deyip, gereksiz hiç bir söze yer vermeyecek, doğrudan doğruya biçime eğilerek söylenmesi gereken şeyler uğruna onu eğip bükecektim. Öykünün alacağı biçim diye, Willy'nin kafasında olup bitenlere sarılacaktım.

Oyunda hep yiğitçe bir hava bulmuşumdur. Daha sonraki yıllarda, edebiyatçıların Willy'nin trajik kahraman "boyutları"nı taşımadığı yolundaki iddiaları, hiç te kandırıcı gelmedi bana. Bu işlerin, sigorta ödentilerinden, evlerin önündeki taraçalardan, buzdolabı pervane kayışlarından, direksiyon muştalarından, Chevrolet marka otomobillerden, Delphi Tapınağının kapılarından değil de, havagazı otomatlarının mavi alevinde görülen hayallerden hiç söz etmeyen Greko - Elizabet oyunlarının paragraflarıyle ölçüldüğünü anlamamıştım. Öyle ya, "trajedi" insanları ağlatmayı nasıl becersin?

Bu oyuna başlarken, "trajedi yazmak" amacıyle koyulmadım işe. Gerçeği gördüğüm biçimde göstermek istedim. Oyuna trajedi bozması diye yapılan saldırıların kiminde öyle yanıltıcı, bazan da öyle gülünç düşünceler yer alıyor ki, şimdi bunlardan birkaçını gözden geçirmek yerinde olur sanırım.

Aristo, yükseklerden düşüş diye bir şeyden söz etmiş olduğuna göre, sıradan bir adamın trajik kahramanlığa yakışmayacağı su götürmez bir gerçektir. Oysa, Aristo'nun yaşadığı çağdan bu yana yüz yıllar geçmiştir. Yeni görüşler getiren adamların alabildiğine değiştirdiği Euclid geometrisi önünde nasıl düşüp bayılmıyorsak, onun *Poetika*'sı karşısında da düşüp bayılmamız gerekmez; aynı nedenden ötürü, bütün dehasına karşın, hastalıklarımı, Hipokrat'ın yerine Amerika'daki tıp okullarından birini bitirmiş, sıradan bir doktora teşhis ettirmeyi yeğ tutarım. Herşey değişikliğe uğra-

maktadır, bir dâhi bile çağıyle, yaşadığı toplumun özellikleriyle kısıtlanmıştır.

Sadece, Aristo'nun kölelerin yer aldığı bir toplumda yaşamış olduğu noktasından hareketle, basit mantık kurallarına dayanarak onun bu iddiasını yadsırım ben. Kölelerin başına geldiği gibi, pek çok sayıda insan seçme olanaklarından yoksun bırakılsalar, toplumda yüksek mevkii olanların dışında hiç kimse için trajedi şöyle dursun, genel olarak tiyatronun varlığı bile düşünülemez. Burada söz konusu olan, boyut sorunu, yoksa boyutla sık sık karıştırılan yüksek mevki değil. Eğer, kişinin elinde, hayatının akışını baştan başa değiştirecek büyüklükte seçme olanaklarının bulunduğu söylenebiliyorsa, bana öyle geliyor ki, hiç olmazsa, bu bakımdan kahramanlık niteliğini söküp atamayız ondan.

Mevki sorunu, benim için, kişinin mesleğinin toplumda yarattığı etkiyi yansıttığı ölçüde anlam taşır. Kişi, sahnede, çok olağan eylemler içinde gösterilir ve mahalle bakkalı değil de, Amerika Cumhurbaşkanı olduğu açıklanıverirse, eylemleri birdenbire daha bir büyüklük kazanır ve çok daha anlamlı görünür. Ama, şu da var ki, bu kişinin kahraman olarak boyutları bütün bütün mevkiine bağlıdır denemez. Bu anlamda, mahalle bakkalı trajik kahraman olarak onu gölgede bırakabilir. Yeter ki, bakkalın işi, insan soyunun yaşaması, insanın Tanrıyla ilişkileri gibi sorunları, yani çözümleri insanlığı betimleyen ve dünyayı bir savaş alanı ya da gövdesiz ruhların alaca karanlıkta birbirlerini tanımadan geçtikleri bir sis kümesi durumundan çıkarıp, sıcak bir yuva kılacak biçimde doğru dürüst yaşama hakkına işaret eden sorunları içinde toplasın.

Bu bakımdan, *Satıcının Ölümü* herhangi bir kategoriye sokulamayacak kaypaklıkta bir oyundur. Çünkü, oyunda hiç kimse tutup ta, benim oyunda bulunduğuna inandığım sorunları nesnel bir görüşle anlatmaya kalkmaz. Oyun daha kötü, anlamını eylemlerle bu denli açık ortaya koymayan bir oyun olsaydı, sanırım, bazı eleştirmenleri daha çabuk tatmin ederdi. Ama, oyun, oyun olmaktan çok bir gerçeği vermek iddiasındaydı; yazarının düşüncelerine aldırmadı, bir oluşumun doğurduğu ilhama, bir ahlâk düzeninin işleyişiyle, bireylerin üzerindeki etkileri yönünden belli birtakım tanrıların yürüttüğü herhangi bir klan yasasından hiç te aşağı kalmayan, eylemlerle ilgili toplumsal yasaların işleyişine terk etti kendini. Bu oyunun, benim trajediyle ilgili düşüncelerimi geçerli kılacak halis bir trajedi olduğunu iddia etmem gereksiz. Burada benim amacım, sadece, trajedinin herhangi bir şekilde ele alınışında hesaba katılması gereken tarihsel bir gerçeğe işaret etmektedir. Bu da, mevkiin toplum içinde yüklendiği anlam bakımından zamanımızla uzak geçmiş arasında derin bir ayrım bulunduğu gerçeğidir. Benim için, bundan da önemlisi, bu çeşit tartışmanın çok daha yerinde birtakım görüşleri gölgelediği gerçeğidir.

Bunlardan biri, tutku yoğunluğu sorunu. Çağdaş bir oyun, ister bir bakkalı, ister bir cumhurbaşkanını ele alsın, eğer kahramanın tuttuğu yola olan bağlılığı güçlü bir bağlılıksa, bunun hiç bir önemi yok. Kahraman ister yüksek, ister küçük bir mevkiden düşsün, ne olup bittiğinin bilincine az ya da çok varsın, düşüşünün nedeni ister gururu, ister bulutların ardına yazılmış gizli bir düzen olsun, bunların hiç bir önemi yoktur; mevcut sınırları aşmak için insanlara özgü yoğun bir tutku yoksa, insanın kendi kendine saptadığı rolü oynamak için bağnazca bir direnişi yoksa, bütün bunlar mevcut değilse, trajedinin ismi var cismi yok demektir. Benim inancım odur ki, trajedinin bitip tükenmeyen çekiciliği, hayatımıza güç katabilmek için, ölüm gerçeği ile yüz yüze gelme ihtiyacımıza bağlanabilir. Ve benim trajediye yüklediğim bu görevin yanısıra, tek bir tanıma asla sığdırılamıyacak *daha birçok çeşitli* görev de öne sürülebilir ve sürülecektir de.

Ele alınmaya değer bir başka sorun da, kahramanın bilinciyle sıkı sıkıya ilgili olan ve trajik utku adıyle bilinen sorundur. Eğer "utku" sözcüğüyle, söz gelimi, kahraman kendini bir "dava" uğruna feda ettiği zaman bir çeşit haz duyduğumuz, boş yere öldüğü zaman da burun kıvırdığımız söylenmek isteniliyorsa, "trajik utku" kavramı saçmalaşıyor demektir. İşin temelinden başlayacak olursak: Bir insanın ölümü aslında ürkütücü bir şeydir, böyle olması ve hiç kimsede haz duygusunu uyandırmaması gerekir. Ama, birçok çeşitli durumlarda olumsuz son, yani ölüm bile bir yiğitlik ifadesi olarak görünebilir ve insan ölümünü hayvanların ölümünden ayırmaya yarayabilir; bence herhangi bir "ölümde utku" kavramını yaratan bu noktadır. İman sahibi bir toplumda, ölümün biçimi ruhun varlığına ve onun ölümsüzlüğüne tanıklık edebilir. Dinsel kaygılardan uzak bir toplumda böyle bir utkunun kendini belgeleyip duyurması belki daha zordur, ama öte yandan, insanın insanlığıyle ilgili daha büyük kanıtlar öne sürme zorunluluğu, bu utkuya daha gerçek bir görünüş verebilir. Makbul yaşama biçimi konusunda derin bir anlaşmazlığın hüküm sürdüğü bir toplumda, makbul ölüm şekli konusunda da anlaşma olamayacağı, hem yaşamanın hem ölümün derin bir anlamsızlık, işe yaramazlık yükleneceği apaçık bir gerçektir.

Willy Loman'ın, ne denli gönül kırıklığı içinde olursa olsun, sonuna yaklaşırken duyduğu sevinç, herhangi bir trajedi tanımına duyulan bağlılığın sonucu olmamıştır. Onun bu sevincini yaratan şey, sadece, benim onun kişiliğine ilişkin düşüncelerim olmuştur. Hatta ben de onun sevincini andırır bir sevinç duydum. Ayrı bir kişi olarak ele aldığımızda, onun çok güçlü bir bilgiye ulaştığını görmekteyiz: Oğlu kendisini sevmekte, kucaklamakta ve bağışlamaktadır. Böylece kendi varlığının ayırdına varmıştır sanki: Hep uğrunda didindiği ve o ana kadar gerçekleştiremediği babalık yaşantısına kavuşmuştur. Bu utkuyu tam anlamıyle sindiremeyişi, yaşama çemberinin bütünlenip onu ölüme sürükleyişi, işlediği günahın kefaretidir. Bu gü-

nalı, düzme bir şeref anlayışına ve başarıya ilişkin düşüncesinde somutlaşan düzme değer ölçülerine körükörüne bağlanmış olmasıdır. Öyle ki, varlığını, ardında "kudret", sona kalan en değerli şeyini, yani, kendini, sigorta poliçesi karşılığında satarak sağladığı bir kudret bırakarak tanıtlayabilmektedir.

Burada, hesaba katmadığım bir noktayı da itiraf etmem gerek. Oyunu yazarken, bunca insanın hayatını boş yere geçirmekte olduğu gerçeğini, pek çok kimsenin anlamadığını, ya da anlamak istemediğini, doğrusu ya, hiç tahmin etmemiştim; böylece Willy Loman'ın ölümünün ardından seyirciyi teselli edebilme umudu da ortadan kalkıyordu. Bu adamın, kendisi ile ilgili düşü yarıda bırakmayıp sonuna değin götürecek çok yiğit bir kişi olduğu gerçeğinin bu denli az kimseyi etkileyeceğini de düşünememiştim. Bir de, bu adamın, felâketine tepetaklak giden bir sersem olmadığı besbelli gibi gelmişti bana.

Trajik kahraman kime denir kime denmez konusunda karar verecek jürinin önünde, Willy'nin avukatlığını yapacak değilim. Benim yaptığım, sadece, hâlâ yaşayıp giden birçok eski tanımın, öğrencilerin ve eleştirmenlerin gözlerini yalnız bu oyunla ilgili gerçeklere değil, önlerindeki bütün gerçeklere kapamış olduğuna işaret etmek. Eğer Willy, sürüp giden değerlerden kopmuş olduğunu hissetmemiş olsaydı, her halde bir pazar günü öğleden sonra kulağını radyodaki maç yayınına vermiş, otomobilini parlatır bir durumda rahat rahat ölürdü. Ama içinde bulunduğu durumun sahteliği hakkındaki bilinci onu öyle hırpalıyor, bel bağladığı şeylerin boşluğu onu öyle sürekli rahatsız ediyor ve sonuç olarak öyle bir duyarlığa itiliyordu ki, ya ruhça tatmin olması ya da çekip gitmesi gerekiyordu. Nitekim son sözlerini de hayatını tehlikeye atarak söylemiş oldu. Willy'de, içinde bulunduğu durumu kelimelerle ifade edecek, aydınlara özgü dil akıcılığı bulunmayışı, onun, yarattığı hayatın biçimden ve anlamdan yoksun olduğunu bilmemesi, hatta bunun kuvvetli bilinci içinde bulunmaması demek değildir.

Şurası muhakkak: Eğer Willy, beslediği inançlarla bir yenilgi örneği verdiği kadar, bu inançların kurbanı olduğunu da bilecek güçte olsa ve suçluluğu ne ölçüde taşıyıp ne ölçüde silkip atması gerektiğini saptamış olsaydı, daha bilinçli olurdu. Ama bana öyle geliyor ki, herkesin, en bilgililerin bile, benlik-bilgisi kesin bir sınırla kısıtlanmıştır. Bu sınır herkesi ayrı bir kişi olarak betimlemeye yarar. Dahası da var: aynı sınır trajediyi bütünlemeye ve onun gerçekten ortaya çıkmasına yarar. Eksiksiz bilinç, kişileri işleyen bir oyunda değilde, ancak *Promete* gibi güçleri ele alan bir oyunda mümkün olabilir. Bence önemli olan nokta, kahramanın yolunu seçişinde yeterli ölçüde bilinçli olup olmadığı noktasıdır. Zaten seyirci bilincin geri kalanını tamamlayabilir. Söz gelimi, Oidipus, kendisine hükmeden güçlerin daha çok bilincinde olsaydı, annesiyle karı koca hayatı yaşadığından ötürü gerçekten suçlanmaması gerektiğini, çünkü ne kendisinin

ne de başka birinin, birlikte yaşadığı kadının annesi olduğunu bilmediğini söylerdi elbet. Tabiî, ondan boşanmaya karar verir, çocuklarının geçimini sağlar, daha sonra evleneceği kadının aile şeceresini araştırmayı kafasına iyice koyar, böylece bizi çok iyi bir oyundan ve ünlü bir nevrozun adından yoksun bırakırdı. Ama Oidipus yalnız bir noktaya, suçun başladığı nokyayı dek bilinçlidir. Bundan sonra teselli bulmasına imkân yoktur ve gözlerini kör etmesinin önüne geçilemez. Bunda trajik olan nedir? Hatta durum neden saçma değildir? Çaresizliğe düştüğü bir konuda böylesi aşırılıklara varan bir adama nasıl saygı duyabiliriz? Sanırım ki, bunun cevabı, adama saygı duyduğumuz noktasında değil, adamın bilerek ya da bilmeyerek karşı geldiği yasaya saygı duyduğumuz noktasında toplanır. Çünkü bizleri insan olarak betimleyen yasanın, o yasa olduğuna inanmaktayız. *Satıcının Ölümü*'nü bu açıdan inceleyen bazı eleştirmenlerin içine düştüğü karışıklığın nedeni şudur: Bu eleştirmenler Willy Loman'ın bir yasaya aykırı hareket etmiş olduğunu görmemektedirler. Bu yasa korunmazsa, hayat, Willy Loman ve başka birçokları için, anlaşılamaz olmasa bile, dayanılmaz bir durum alır; bu, toplum içinde ve iş hayatında başarısızlığa uğramış birinin yaşamaya hakkı olmadığını söyleyen yasadır. Başarı yasası, akraba ile zina yasasının aksine, devlet ya da kilise tarafından yürütülmez. Ama insanlara etkisi yönünden, akraba ile zina yasasına yakın bir gücü vardır. Eleştirmenlerin içine düştüğü bu karışıklığın artışının nedeni, başarı yasasının bir yasa, hem de kendisine kölece boyun eğilen bir yasa olmasına karşın, hiç te üzerinde anlaşmaya varılmış bir yasa olmayışına dayanmaktadır. Çünkü Willy Loman'ın anlayışına göre, başarısızlığa uğramak, artık toplumun malı olmamak demektir. Bu yüzden, kendileri Willy'yi öldüren yasaya boyun eğerek yaşadıkları halde, ona, "aptalın biri" demeye kalkanlara yol açıktır. Bir de şu gerçek var: Willy'nin yasası —Başka bir deyişle Willy'yi suçlu çıkaran inanç— uygarlaştırıcı bir yasa değildir, ortadan kalkmasıyle başımıza felâket gelmez; bu yasa hem derin bir inancı, hem de derin bir kuşkuyu üstüne çeken bir "iyi"nin eşitidir daha çok. Söz konusu oyunda olduğu gibi, bu yasanın değerini araştırmak, dünyada gözle görülmeyen, ama insan sevgisi üzerine kurulmuş metafizik bir sistemin varlığına bizi inandırmaktan çok, böyle bir sistemin varlığı konusunda endişemizi arttırır. Ben, oyunumda, bu endişeye karşıt olan, bir başka deyişle, Willy'nin inancıyle boy ölçüşen bir sisteme yer vermeye çalıştım. Bu sistem de, başarı yasasının karşıtı olan sevgi sistemidir ve Biff Loman'da somutlaşmaktadır. Ama Willy, onun sevgisini öyle geç fark eder ki, bu sevgi Willy'nin kudret, başarı ve başarının simgeleri uğruna feda ettiği hayatı üzerinde alaycı bir yorum olmaktan öteye gitmez.

Bir oyun, politik bir felsefeye denk kılınamaz; hiç olmazsa, küçük bir sayının basit bir çarpım işlemiyle daha büyük bir sayıya eşit kılınabilmesi gibi yapılamaz bu. Bence herhangi bir sanat eseri, yazarınınki de dahil,

politik bir programa kayıtsız şartsız bağlanmakla kendinden birşeyler yitirir ancak. Bunun tek nedeni –bir trajedi kuramı olmadığı gibi– gerçek hayatın bütün karmaşık yönlerini kucaklayabilecek bir politik programın da bulunmayışıdır. Kuşkusuz ki, bir yazarın politik görüşü, sanatının filizlenmesinde bir öğe, hem de önemli bir öğe sayılmalıdır; ama yarattığı şey gerçekten bir sanat eseri ise, haliyle, düşüncelerinden hatta umutlarından çok, gözlemlerine göre biçimlenmiş olması gerekir. Yalnız psikolojik değil, toplumsal nedenler de araştıran oyunları yeğ tuttuğum gibi, pekâlâ, sanatın bağımsızlığına da inanabilirim. Buna inanıyorum; çünkü *Bütün Oğullarım* ile *Satıcının Ölümü*'nden edindiğim deney beni bu inanca zorlamaktadır. *Bütün Oğullarım*, Marksist bir oyundu ama, oyundaki Marksizmin rengi değişti biraz. Joe Keller, oğlu tarafından, ekonomik mevkiini, bile bile, ahlâk dışı bir yolda kullanmakla suçlanmaktadır. Rusların oyunu sahnelerinden kaldırdıkları zaman dedikleri gibi, bu, Kapitalist davranış normunun ahlâkî olduğu ya da hiç olmazsa, ahlâkî olabileceği faraziyesini, yani hiç bir Marksistin kabullenemeyeceği bir faraziyeyi göstermektedir. Chris de, bir ölçüye değin asker kanı ile beslenen işi ortadan kaldırmayı önermez; bu işi kendi yürütecektir, ama, temiz bir biçimde.

Satının Ölümü'nde saygıya değer en temiz kişi, bir kapitalist, amaçları Willy Loman'ınkinden farklı olmayan Charley'dir. Willy ile Charley arasındaki büyük ayrım, Charley'in bağnaz olmayışıdır. Aynı biçimde Charley, Willy'yi intihara götüren o çılgınlığa ve ruh coşkunluğuna kapılmaksızın nasıl yaşanacağını öğrenmiştir. Willy'nin oğulları mutsuz kişilerdir. Öte yandan Charley'nin oğlu Bernard çok çalışkan bir kişidir. Görevlerine bağlıdır ve değer verilmeye yaraşık bir amaca erişir. Bütün bu kişiler, aynı sınıftan, aynı çevreden gelen, aynı koşullarla bağımlı kişilerdir. Bu iki yönlü görüşün ardında hangi kuram var? Hiç bir kuram yok, diyebiliriz. Sadece şu söz konusu olabilir: Eserim "gerçeği" olduğu gibi verdiği ve "gerçek" in bir dengesini yansıttığı zaman, kendimi hep daha iyi hissetmişimdir. *Satıcının Ölümü*'nün başarıya ulaşmasıyle, için için sürüp giden bir tartışma ortaya çıkmıştır: Oyunu solcu bir oyun, ya da soysuzlaşma ile ilgili sağcı bir belge olarak haklı göstermek, ya da oyundan saymamak yolunda çabalar gösterilmiştir. Her iki görüşün de temelindeki kuram, sanat eserinin, yazarının siyasal görüşünün özeti olduğu ve eserin siyasal belirtilerinin estetik değerlendirmede geçerli öğeler olduğu kuramıdır. Ne kendi eserim, ne de başka yazarların eserleri yönünden bu kuramı kabul etmiyorum.

Bugüne değin gördüğüm en köktenci oyun, *Waiting for hefty* (Lefty'yi Beklerken) değil de, *Chaillot'daki Deli*. Giradoux'nun siyasal yönüyle ilgili hiç bir şey bilmiyorum, bence önemi de yok bunun. Oyun, okunabilir cinsten. Giradoux'nun bu oyunu, yeryüzünün gizli gizli sömürülmesi üzerine yöneltilmiş bildiğim en açık suçlama olmuştur. Toplumcu olarak bildi-

ğimiz Shaw'un oyunlarından, kişilerini ancak karikatürize edebildiği işçi sınıfına değil, toplumsal ve ekonomi aldanışlar içinde yaşamayan insanlar olarak düşündüğü ekonomi aristokrasisinin orta sınıfına tutkun olduğu anlaşılıyor. Ibsen'in, insanı onun bütün bilimsel inançları hakkında kuşkuya düşürecek güçte mistik ve kaderci bir üslûbu var. Bunun yanısıra da –bu koca köktencide- genellikle halk dediğimiz insanlara karşı bir hayli aşağılama görmekteyiz. Çıkaracağımız liste uzadıkça uzayacak ve çelişik durumlar gitgide tatsızlaşacaktır. İnsan sonunda şu pek basit öneriye teslim oluyor: Bir değeri olan yazarın yaratıcılığı, seziş gücünün tümünden doğar. Bu gücün büyük bir kısmı özneldir ve yazarın aklının kontrolünü aşar. Bana gelince, ifade edeceği ve taşıyacağı şeylerin hepsini önceden bildiğim bir oyuna başlayıp bitirecek erkeyi hiç bir zaman kendimde bulamamışımdır. Bence, yazma dürtüsü, düzene ve anlama kavuşmak için çırpınan bir iç kaosundan doğar ve kaosun yükleneceği anlam, oyunun yazılma süresi içinde bulunup çıkarılmalıdır, yoksa eser ölü doğmuş bir eser olur. Bu yüzden, sanat değeri olan bir oyundan, bir propagandistin nesnel açıdan kaleme alınmış eseri diye söz etmek, saçmasapan bir şey olur.

(*Collected Plays*, 1958)'den

çeviren: **Sami FERLİEL**

"oyun, yazar, seyirci" ● edward albee

... İnsanlar tiyatrodan bir çeşit deneyim edinmiş olarak çıkmalıdırlar. Kimi zaman, tiyatrodan yeni çıkmış bir kişiye bir araba çarpsa ne hoş olurdu diye düşünürüm. Adam yaralansın diye değil tabiî. Ama tiyatrodan böyle çıkmak, "Acaba arabamı nereye bırakmıştım?" düşüncesiyle dolu olarak çıkmaktan iyidir. Kısa tiyatro hayatımda en güzel anım Berlin'de *The Zoo Story* (Hayvanat Bahçesi)'nin ilk gecesinde başımdan geçti. Oyun bittiği zaman kırk beş saniye tam bir sessizlik oldu. Sonra halk alkışlamağa başladı. Bu sessizlik o kadar güzeldi ki.

... Bana öyle geliyor ki, bir oyunda, seyirci kendi sözünü yazara kabul ettirmemişse, yazar işini başarmış demektir. Seyirci zekidir. Bir oyunun ilk beş dakikasından sonra seyirciye bakarsan, onun oturuşundan, susuşundan, konuşuşundan oyunu nasıl anladığını, ona ne ölçüde katıldığını, bu katılmanın ne kadarının içten gelme olduğunu anlarsın. Seyirci, yazara kendi isteğini kabul ettirmeye bayılır.

... Tiyatroda hoşlanmadığım ve karşı olduğum bir şeye değinmek istiyorum. Bir oyunun, sona erdikten sonra kırk beş dakika daha uzatılmasının ne gereği var? Üç perdelik oyunların çoğunun üçüncü perdesi gereksizdir. Oyun ikinci perdenin sonunda biter asal olarak. Ama seyirci ikinci aradan sonra yerine dönmek ve bütün düğümlerin bir bir çözülmesini seyretmek zorunda kalır. Böylece tiyatrodan çıkınca üzerinde düşüneceği bir nokta kalmaz. ... Çok kez bu yüzden bir perde uzatılmış oyunlarla karşılaşıyoruz.

(*Theatre Arts*, mart 1961)'den

çeviren: **Sevda ŞENER**

4

DRAMATÜRG, YÖNETMEN, OYUNCU

dramatürg kime derler ● joachim tenschert

— Dramatürgün görevlerinin ne olduğunu söyleyebilir misiniz bize?

— Size ilkin, Batıda olsun, Doğuda olsun, Alman tiyatrolarının çoğunda dramatürg bulunduğunu söylemek isterim. Dramatürgün görevi elbette bir Berliner Ensemble kurmak değildir. Onun görevi Alman dili konuşulan yerlerdeki tiyatroların gelenekleri içinde kalır. Bunu söyledikten sonra dramatürglüğün tarihsel kaynaklarını da açığa vurmak gerekir. 1830 yılından sonra Almanyanın genç ve özgür yazarları, Heine, Gutzkov ve sonradan Viyana'daki Burgtheater'i yönetecek olan Laube, basın tarafından yayılan devrimci düşünceleri sahneye aktarmayı düşündüler. Bunların çalışmaları yepyeni bir repertuvarın ortaya çıkmasına yol açtı. Öyle ki bu oyunlarda ülküsel içerik bütün apaçıklığıyle ortaya konuyordu.

1850 yılında Laube işi şunları söylemeye kadar vardıracaktır: "Çağdaş toplumun eleştirilmesi yapılmayan klasik oyunları oynatmayacağım." Laube'nin oynattığı oyunlar Lessing'in, genç Schiller'in ve Lenz'in yapıtlarıdır. Bu çağda, çokluk devşirme oyunculardan meydana gelen tiyatroların müdürleri özellikle eğlendirici oyunlar vermeyi düşünmektedir. Özgür yazarlar bu eğilimin karşısına çıkmaya çalışırlar ve oynamak istedikleri oyunların tiyatrolarda ülküye uydurulmuş bir hale sokulmasını önlemek için yönetmenin çalışmasını denetlemek hakkını elde etmek isterler. Ama yönetmenliği kendi üstlerine almaya yanaşmazlar: edebiyatçılar, edebiyat alanı içinde kalmak düşüncesindedir. Bu yüzden, Berlin'de ünlü eleştirmen Otto Brahm bir oyunu bir yönetmenin aracılığıyle sahneye koymuştur. Edebiyatın bu ilerici etkisinin bir tıpkısı Antoine'la Fransız tiyatrosu, Stanislavski-Dantchenko ile de Rus tiyatrosu üzerinde görülecektir. Denilebilir ki, tiyatro kendisine bir yön verebilmek ve sadece eğlenceyi hedef tutan alandan uzaklaşabilmek için dramatürge başvurmak zorunda kalmıştır.

— *Bugünkü günde dramatürg ne gibi işler yapmaktadır?*

— Bir repertuvar hazırlamak için dramatürg, çağdaş eserlerle, geçmiş zaman eserlerini araştırır, okur ve bunlardan seçmeler yapar. Ama bu repertuvar gelişi güzel bir repertuvar değildir. Bu, o biçimde hazırlanmıştır ki repertuvara alınmış yazarların adları söylendiği vakit belli bir yol tutulduğu anlaşılabilir. Repertuvar bir çorba olmamalıdır.

Daha sonra sözünü edeceğimiz, oyunları seçme işinde ise oyunun oynandığı yer ile seyircinin toplumsal durumu da hesaba alınır. Berliner Ensemble'da, yılda birkaç kez toplanan bir seyirci kurultayında seyircilerin bu konudaki düşünceleri sorulur.

— *Dramatürgü yönetmenden ayıran yanlar nedir?*

— Yönetmen işin pratik yanını, dramatürg ise kuramsal yanını üstüne almıştır. DDR. de ve özellikle Berliner Ensemble'da "Bu oyun neyi anlatmak istiyor?" sorusunu soran dramatürg'dür. Yapıtın ülkücü içeriğini tanıtlamaya çalışan odur. Bunu yaptıktan sonra işi bitmez. Yönetmenin çalışmaları ve provalar sırasında o ülkücü içeriğin yitirilmemesine de dikkat eder.

— *Dramatürgün kendisi, sahneye oyun koyamaz mı?*

— Kimi zaman koyar. Ama yönetmen olmadığı hemen belli olur. Bununla birlikte çok iyi sonuç veren olaylar, çok az raslanılan olaylar da vardır. Brecht hem yazar, hem dramatürg, hem de yönetmendi.

— *Yönetmen nasıl çalışır?*

— Çokluk dramatürgle işbirliği yapar. Berliner Ensemble'da dramatürg ile yönetmen arasında yarış yoktur. *Arturo Ui'nin Yükselişi*[1] oyunu-

1 Brecht'nin bir oyunu

nun yönetmenliğine katılmış olan Peter Palitzsch bir dramatürgdür. Oyunun ilk çözümünü dramatürgle yönetmenin birlikte yaptığı çok görülmüştür.

— *Bir örnek alalım: dikkatinizi çeken bir yapıt okudunuz, bundan sonra ne yaparsınız?*

— Yapıt yönetmenlere, dramatürglere, dekorculara, müzikçilere ve yardımcılarına, bir de başlıca rollerin verilmesi düşünülebilecek olan oyunculara dağıtılır. Herkes oyunu okuduktan sonra, bunlardan meydana gelen büyük komite toplanır. Böylece oyun üzerinde tartışmaya başlarız. Bütün iş oyunun oynanıp oynanmayacağına karar vermektir. Oynanabilir denirse herkesten okudukları oyunun bir çözümünü, bir sinopsisini isterim. Bu sinopsisin oyunun genel anlamını iyice yansıtması gereklidir. Bundan sonra yeniden toplanır oyunun gereksiz ya da güçsüz yerleri üzerinde tartışırız. Kimi zaman oyunun şu ya da bu yerlerini değiştirdiğimiz olur. Daha sonra bütün eleştiriler bir araya getirilir. Bu kez oyun dramatürg, dekorcu, yönetmen ve gerekirse müzikçiden meydana gelen küçük bir komiteye verilir. İşte bu andan sonra dramatürgün işi önem kazanır. Gerçekten dramatürgün, oyunu, sistemli bir biçimde çözümlemesi, açıklığa kavuşturması ve oyunun temel düşüncesini anlatması (benim de anlatmak istediğim bu), bu temel düşüncenin provadan önce ve prova sırasında anlaşılır olmaktan çıkmaması için onu tiyatro diline aktarması gerekir. Bütün bunlar genel provaya değin sürer. Bu çalışmaya koşut olarak oyunun sahneye konması için gerekli yolu gösterecek belgeler üzerinde de çalışılır. *Arturo Ui'nin Yükselişi* için haftalarca Al Capone ile Hitler'in hayatı üzerine yazılmış eserleri topladık, günde dört saat olmak üzere, sekiz gün de nazilerle ilgili haber filimleri seyrettik.

Küçük komite oyuna hevesle el attığı vakit, büyük komite oyundan çıkan ana sorunları çok daha önce saptamıştır. Nedir, küçük komite bunların daha da derinine iner. Birbiri ardından her sahne üzerinde durur, bunların ana düşüncesini ve anlamını belirtir. Bu çalışmalardan çok kısa bir metin çıkar ortaya. Bu metinin, sahnenin özünü taşıması gerekir. Bir yazının ikinci başlıklarına benzeyen bu düşünceyi Brecht XVIII. yüzyıl İngiliz romanlarından almıştır.

En son sahne metni içinde de yer alacak olan bu çok kısa metnin çok belli bir görevi vardır: sahnenin daha iyi anlaşılmasına yarar. Söz gelişi, *Arturo Ui*'nin ilk sahnesinde anlatılmak istenen düşünce, karnabahar satıcılarının ekonomik bir bunluk içinde oluşudur. Ama yorum-metin için seçilecek sözlerin tartılarak kullanılması gerekir. Yoksa kullanılan terimler sahnenin anlamını yanlış bir yöne sürükleyebilir. Başka bir örnek: "Dogsborough birçok kez, toprak reformuna karşı olanların kendisine vermek istedikleri evi kabul etmez: ama sonunda içinden gelen sese karşı koyamaz." Bu cümlenin ikinci parçası alaylı bir hava taşımakta ve birinci bölüme karşıt olduğu gibi onu eleştirmektedir.

— *Dekorcu ne vakit işe karışır?*

— Çözüm işi başarıyla sona erdikten sonra. Dekorcuya işte o vakit şu soruyu sorarız: "Bunları görüntü haline nasıl getirirsin?" Dekorcu, bunun üzerine, oyuncuları her sekanstaki yerlerine oturtmak için onların çeşitli durumlarını gösteren taslaklar çizer. Bunlara *hazırlık taslakları* adını veririz biz. Bunlar bize oyuncuların uzay içinde alacakları yerleri saptamamıza yani daha o andan oyunu sahneye nasıl koyacağımız üzerine bir düşünce vermeye yardım eder. Ama bu, daha sahneye koyma değildir.

Bunun üzerine, oyunculardan hazırlık taslaklarında gösterilen durumları izlemelerini isteriz. Oyuncular daha rollerini ezberlememişlerdir, metinden okurlar. Desenlerin şemaları oyun metniyle karşılaştırılınca, yer değiştirmelerin daha önce saptanmış olan düşünceye uyup uymadığı görülür. Böylece her sahneye girişle, her sahneden çıkış göze göre ayarlanmış bir testten geçirilir. Ancak, genel yapı tutarlı görünmeye başladığı vakit yönetmen işe karışır.

Ui için çeşitli yollardan gittik. Bir ay boyunca bir yönde yol aldık. Sonunda her şeyi ilk haline getirdik ve işe yeniden başladık. Ama bir ay daha çalıştıktan sonra yaptığımız iş Brecht'in işaret ettiği şeye uymuyor gibi göründü bize. İki yönetmenden biri *Ui*'yi bir başka tiyatroda da sahneye koyacaktı. Koydu. Nasıl bir sonuç verdiğine gidip baktık. *Ui*'nin kesin metni işte bu çalışmadan sonra kabul edildi. Bütün bunlar zaman ister. Sadece gereçleri seçmek için bile dekorcu aylarca çalışır.

— *Demek yönetmenin sahneye koyuş üzerinde bir sorumluluğu yok?*

— Nasıl yok? Ama soyut bir biçimde kâğıt üzerinde sahneye koymaktansa yönetmenin genel görüşünü birlikte hazırlarız. Sonra iş bunu uygulamaya kalır. Bedenle ilgili durumları ve metni oyuncular yönetmenle çalışırlar. Yorum-metinler nasıl her sekansın özünü ortaya çıkarmışsa, her davranış, her jest de öylece özenle saptanmalıdır. Biz buna *gestus* adını veriyoruz.

Provalarda yönetmen, dramatürg tarafından denetlenir. Ayrıntılara yönetmenden daha az uzandığı için dramatürg, işin genel gidişi izleyip izlemediğini daha iyi anlayabilir. İyi dramatürg kabul edilmiş yola bağlı kalan dramatürgdür.

— *Tiyatrodaki kişiler bu yöntemlere nasıl uyarlar?*

— Bugünkü günde Berliner Ensemble'dakiler, ona katılacak kadar, bu çalışma türüne alışmışlardır. Yönetmene önerilerde bulunurlar. Bütün kişiler arasında gerçek bir işbirliği vardır. Gene *Ui*'den bir örnek alacağım, Ekkehard Schall son sözleri söylemek için yüzündeki maskeyi çıkarmayı istemişti. Ui-Hitler giysisiyle sahneden çıktıktan sonra bu işi kuliste yapıyordu. Buluşu tamamlayan ise bir seyirci oldu. Seyirci şöyle dedi: "Oyunu

yorumlayanın oyuncular olduğunu göstermek istediğinizi söylüyorsunuz. Ama bizden bir şey saklıyorsunuz, çünkü Schall son sözlerini bitirince sahneden çıkıyor ve sonra gene oyunun bağlanış sözlerini söylemek için geliyor. Peki bu adam kuliste ne yapıyor?". Şimdi artık *Ui* sahneden çıkmıyor, takma yüzünü seyircilerin önünde çıkarıyor ve oyunun bağlanış sözlerini sahneden ayrılmadan söylüyor.

— *Bize oyunlarınızın ilk gecelerinden söz açabilir misiniz?*

— Genel prova tiyatroda çalışanların tümü önünde yapılır. Oyunda görev almamış olanların genel provayı seyretmeleri sağlanır ve onlardan dikkatlerini çeken şeyleri not etmeleri ve kendilerini yönetmen yerine koyarak aksayan tarafların gerekçelerini bulmaları istenir. Bu uyarmalara ve eleştirilere uyularak düzeltmeler yapılır. Bunlar, sonradan Brecht'in bir oyununu oynamak isteyen tiyatroların işine yarayacak o ünlü tanıtma yazılarını meydana getirirler. Bu yazılar ortak çalışma sonunda ortaya çıkmıştır. Bir sorunu kandırıcı bir biçimde çözümleyebildikse neden başka tiyatrolara, bizim düştüğümüz yanılgılara düşmemeleri için, yardım etmeyelim? Bu iki yanlı çalışma (temel araştırmalar ve gelişmeli çalışmalar) öyle sanıyorum ki Berliner Ensemble'ın nasıl bir tiyatro olduğunu anlatabilir. Bu iki yanlı çalışma, özel bir çalışma halinde kalmaz, bütün tiyatrolara yararı dokunur.

— *Demek genel prova yapıyorsunuz?*

— Evet özel olarak seçilmiş seyirciler önünde bir, ya da iki genel prova yaparız. *Ui* için tarihçiler, işçiler, politikacılar ya da sendikacılar, üniversite öğrencileri, oyuncuların aileleri ve tiyatronun sanatla ilgili olmayan görevlileri çağrılmıştı. Bu genel provadan sonra dramatürgle yönetmen oyuncuların oyunlarında yapmak istedikleri değişiklikleri yazarlar ve bunları düzeltmeleri için oyunculara yazılı olarak bildirirler.

Ui'nin eleştirilen yanları tam sekiz daktilo sayfası tuttu ve oyunun istenilen sanat seviyesine ulaşması için yeniden özel provalar yapmak gerekti.

Bu yıl bir yenilik de yaptık: oyunu eleştirecek bir topluluk on beş günde bir toplandı ve temsillerin durumunu sistemli olarak denetledi.

— *Dramatürg olmak için ne gibi bir yüksek öğrenim yapmak gerekir?*

— Geleneğe uyarak edebiyat öğrenimi yapmak, sanat tarihi diploması almak ya da bazı üniversitelerdeki "Tiyatro" ya da "Tiyatro Bilimleri" dallarında okumak gerekir. Leipzig'te oyuncu, yönetmen, dramatürg yetiştiren bir "Tiyatro Sanatları Yüksek Okulu" vardır.

Ama her insanın kendine özgü yararlanma yetisi de iş üzerinde rol oynar. Söz gelişi, Brecht'in yanında çalışmak isteyen İktisat Fakültesi öğrencilerini Brecht pratik bir denemeden geçirtmişti.

— *Ya siz öğreniminizi nerede yaptınız?*

— Edebiyat, felsefe ve tiyatro bilimleri diplomalarını aldıktan sonra tiyatro eleştirmeni Ihering'in yanında çalıştım. Sonra iki yıl, kendim, tiyatro eleştirmenliği yaptım. Nihayet Hélène Weigel beni dramatürg olarak tuttu. Daha önce Langhoff'ta Deutsches Theater'de de dramatürglük yapmıştım. İki yıldan beri de Berliner Ensemble'da çalışıyorum.

(*Théâtre Populaire* sayı: 38, 1960'da yayımlanan
Emile Copfermann'ca saptanmış konuşmadan)

çeviren: **Salâh BİRSEL**

sahneye koyuş ve geleceği

adolphe appia

Çoğumuz için, sahneye koyuş çok sınırlı bir kavramdır kuşkusuz; tiyatroyu kurum olarak almak düşüncesini kapsar bu; biz de imgelemimizin isteklerini ve merakımızı aşağı yukarı bu kesin çerçeve içine sıkıştırıp yerleştiririz. Sahneye koyuş sorunu, bir dram yapıtının sahnede gerçekleştirilmesine katılan zekâ, özen ve sanatın toplamı olup dekorcu, sahneye koyucu ve oyuncuları ilgilendirir böylece.

Sahneye koyuşun tanımını yapmaya kalkmak yersiz ve gereksizdir kuşkusuz; sözcükler bizim bu konuda şimdiye dek bildiklerimize yeni bir şey, ya da yararlı ve özellikle telkin edici hiç bir şey katmayacak. Tiyatroda nasıl yerimizi kendimiz seçiyorsak, burada da öyle, takınmamız gereken bize en uygun durum üzerinde direterek duracağım ben.

Genellikle çok bilinen bir olay -ki tiyatro böyledir- söz konusu olduğunda, öğelerini karşımıza çıktıkları gibi alıp göz önüne sererek çözümlemeye başlarız, sonradan bunları istediğimiz gibi değiştirsek bile. Ama burada tersine bir yol izleyeceğim ben; yoksa, alışkanlıklarımızın gücü,

sözcüklere, taşımadıkları ya da taşımamaları gereken bir anlam yükler; o zaman da içinden çıkılması olanaksız yanlış anlamalar içinde bocalayıp dururuz.

Şimdiye dek tiyatro üzerine görüp bildiklerinizi kafanızdan silip atmanızı rica edeceğim sizden; hatta açılmakta olan bir perdenin önünde şöyle rahat rahat bir koltuğa oturmuş olmanızı bile unutun!.. Daha da ileri gidecek ve ısrarla beni izlemenizi isteyeceğim: Her şeyi, her şeyi kökünden silip atacağız; ne salonu, ne sahneyi, ne de onları içinde toplayan yapıyı bir daha gözümüzün önüne getirmeyeceğiz. Yalnız şu koşulla ki, sahneye koyuş öğelerinin her birini sahnenin dışında ve oldukları gibi ele alacağız; sonra onları kesin ya da sayma her türlü çerçeve dışında bir arada toplayarak bu birliğin ne gibi ilişkiler içinde kaynaşabileceğini inceleyeceğiz.

Bir tiyatro yazarı oyununu bitirdiğinde, oyunun gerçekleştirilmesi için bu yazarın karşısına çıkan asıl öğe nedir? Oyuncudur kuşkusuz. Oyuncusuz eylem olmaz, dolayısıyle oyun da olmaz. Dışa vurmanın ilk basamağı oyuncu olacaktır demek. "Biçimi olmayan ve boş" mekânda oyuncu üç boyutu temsil eder; plastik (biçime girebilen ve biçim verilebilen) bir şeydir oyuncu, onun için mekâna kendi biçimini zorla vererek bu mekânın bir parçasını kaplar. Ama oyuncu bir heykel değildir; plastik olduğu gibi hareket de edebilir o, yaşamı da ancak hareketle anlatımını bulur; mekânı yalnız hacmiyle değil hareketiyle de doldurur o. Sınırsız mekân içinde yalnız kalmış vücut, bu mekânı jest ve değişimleriyle ölçüp doldurur, ya da daha doğrusu, mekânın bir parçasını kendine mal eder, onu sınırlayıp koşullandırır. Onsuz, mekân yeniden sonsuzlaşır ve biz artık bu mekânı kavrayamaz oluruz. Bu anlamda, mekânı yaratan bu vücut oluyor demektir. Şimdi artık bize, yine aynı biçimde, zamana sahip olmak kalıyor. Vücuttaki değişimlerin bir süresi vardır. Çabuk yürüyün ya da yavaş yürüyün denir insana. Mekân ölçümü zaman ölçümünü de alır içine. Canlı varlık gerçeğe sahip olmuştur. Ama bütün bunlar keyfe bağlıdır; hareketler düzenli değildir, sürelerinde de bir belirlilik yoktur. Bir iradenin onları kendisine bağlı kılması ve sırasında ölçmesi gerekmektedir. Bizim anlayışımıza göre bu irade tiyatro yazarından alır kaynağını; anıları uyandıran, canlandıran odur; oyuncu onun elinde mekân için bir pergel, zaman için bir saattir; dış biçim bakımından bütün gücü buradadır onun. Bu olaylardan şöyle bir organik hiyerarşi doğup kurulmaktadır: yazar, oyuncu, sahnedeki mekân. Burada zamanın sayılmamış olduğu görülüyor. Gerçekten de, eğer oyuncunun varlığı mekânı ilgilendiriyor, onun aracılığı olmadan yazar bir ölçmede bulunamıyorsa, zaman yazarın elinde kalıyor demektir; bu şu demeye gelir ki, yazar doğrudan doğruya oyuncuya rolünün süresini zorla kabul ettiriyor ama, mekân içindeki bu zamanı uygulayabilmek için oyuncunun aracılığına başvurması gerekiyor. Bunun pek doğal ve kendiliğinden olduğu sanılır. Oysa bugün içinde bulunduğumuz sahne

kargaşasının bizim bu konudaki bilgisizliğimizden ileri geldiğini göreceğiz.

Bu zaman aktarması ve onun mekânda yansıtılması nasıl olacaktır?

Hiyerarşimizi temelinden, demem şu, yazar ve onun yazılı metninden ele alalım. Bu mekân belirli bir uzunluktadır ve her birinin ayrı bir uzunluğu olan parçalara ayrılmıştır. Yazar kendisi, metninin ne kadar süreceğini kesin olarak saptamak olanağına kendisi sahip midir ki onu oyuncuya da zorla kabul ettirsin? Hayır, hiç de. Konuşmanın süresi belli olmaz; çabuk ya da yavaş konuşabilir kişi, konuşmasına ara verebilir vb; kuşkusuz bütün bu değişiklikler saptanması güç bir zaman içinde olur: konuşmadaki aşırı bir yavaşlık düşüncelerdeki bağı bozar, aşırı bir çabukluk da onları anlaşılmaz duruma getirir; ama bu iki aşırı uç arasında hayli büyük bir genişlik vardır. Yazar, metninin yanında, onun nasıl okunmasını istediğini belirtebilir; ve hatta bu iş için hız ölçer (metronom) bile kullanabilir; ama bu notlar asıl metnin içinde yoktur hem bereket versin, bu hız ölçme sahnede uygulanamaz. Kısacası zamana egemen olması gereken yazar ona hiç de egemen değildir, söz ona bu olanağı vermemektedir.

(...) Yazı haline getirilmiş söz, onu söylemek için gerekli zamanın ne kadar olduğunu içinde taşımamaktadır; süresi tahmine dayanmaktadır ve oyuncunun keyfine bırakılmıştır. Bundan şu sonuç çıkmaktadır ki, belirsiz sürelerle yüklü oyuncu, sahnede ancak belirsiz bir mekân yansıtır; mekân zamana bağlı bir şeydir çünkü. Bu keyfe bağlılık, özellikle bizim modern sahnemizde kendini göstermektedir; sahneye koyucu, dekorcu, ışıkçı, makinist vb, hepsi bir aşağı yukarılık içinde çalışır, oysa başka hiç bir sanat dalında böyle bir şeye izin yoktur. Yazarın iradesinin her şeye egemen olması gerekir, oysa yazarın bütün iplerin ucunu pek elinde tutmadığını biliyoruz. Bu iplerin bütün bütün birbirine karışmaması için çok kez orada bulunmaktadır yazar.

(...) Şimdi işin düğüm noktasına değil, gerçek başlangıcına geliyoruz. Bir sanat yapıtıyle elbirliği etmek zorunluğu olmasaydı, sahneye koyuş üzerinde bu denli durmak boşuna olurdu. Zaten onun da bütün çekiciliği bu istekten gelmektedir. Sahne, bir sanat yapıtının bizde uyandırdığı alıcılık yetilerine benzer nitelikteki yetilere baş vurmalıdır. Buna belki de sırt çevirmiş olabiliriz; ama bu istek hep canlı kalır ve biz güzellik savında bir oyun, bir dakikalık bile olsa, karşımıza çıkarıldığında, ruhumuzun en derin noktalarına dek bundan duygulanıp coşarız. Bu coşku ve bu acı geri dönüşü kendi üzerlerinde duymuş olanlara sesleniyorum. Bizi sanatların en başta geleninden, yaşama sanatından yoksun bırakıyorlar (ya da daha doğrusu biz kendimizi yoksun bırakıyoruz); öyle ki, sanat yapıtı demek, hareketsiz yapıtlar demek oldu artık. Oysa hareket varlığımızın öyle temel bir öğesidir ki, hiç bir zaman sanattan çıkarılıp atılmaması gerekir. Biz ise onu sanattan çıkarıp atıyoruz. Örneğin, beden eğiti-

mi yapan bir kişide güzeldir hareket; ama onu doğuran rastlantının bir sanat amacı yoktur burada. Kuşkusuz sahnede, pek az rastlanan ama bizlere bir güzellik geleceği umud ettiren örnekleri olur bunun; yeter ki biz onları o yalnızlıklarından çekip kurtarabilelim.

Sahneye koyuş sorunu böylece şu kesinlikle çıkıyor karşımıza: Tiyatro yazarı nasıl bir sanatçı olabilir? Kendisi yalnız başına bu işi başaramadığına göre ona kim bu olanağı sağlıyabilir?

Tiyatro yazarının yapıtını, biri kendi yazdığı metin öbürü de sahne olmak üzere birbirinden ayrı iki bölüm halinde düşünmediğimiz andan itibaren yanıtlayabiliriz bunu ancak. Çabamız büyük ve güçtür; ama yine de, müzisyenin yapıtını ve onun konserde çalınışını göz önünde bulundurduğumuzda, bunda başarıya erişiriz. Tiyatro yazarı için de durum tıpkı böyle olmalıdır.

(...) Eğer müzik zamana buyuruyorsa, bunun için haklı nedenleri olsa gerek; yoksa, zaman gibi içimize işlemiş bir öğeyi bozmaya nasıl yürek bulabilir. Bu neden biz kendimiziz. Kendimiz yaratıp geliştirdiğimiz bir sanatı bize şiddet kullanıyor diye suçlayabilir miyiz? Müziğin şiddetini biz kendimiz yaratıyoruz ve bu yola kendimizi kendimize anlatmak isteğiyle sürükleniyoruz. Söz ve jestlerimizin anlatamadığı şeyleri müziğin anlatabilmesini sevinçle karşılıyor, bu konuda kendisine her türlü özgürlüğü tanıtıyoruz. Bize oranla zamanı nasıl kullanacak? Dramaturg, gerekli ipuçlarını yerleştirmek üzere elindeki süreyi genişletir. Müziğinse genişletip uzatacak hiç bir şeyi yoktur: o yalnızca birşeyler anlatır ve bu anlatım, baştan hiç düşünülmeden, kendisine uygun süre ve biçimi alır. Müzisyenin ruhu bunda kendini dışa vurur, işte onun yol göstericisi budur; ama bu iç dökme kâğıt üzerine aktarıldığı andan itibaren, buyuran artık müziğin kendisidir; müzisyen bunu ona bırakmıştır. Müzik, onun iç yaşamının biçim ve yoğunluğunu dinleyiciye açıklar, onun kabul ettiği oranlarda kuşkusuz; çünkü bunun kaynağını bilmektedir o. Sahne ile dramaturgun yazdıkları arasında ilginç bir aracı durumuna girmiş oluyor müzik. Bundan da ileri bir şey: sürelerin akışını düzenlemekle, onların göresel yoğunluklarını da, demem şu, dramatik değerlerini de saptamış oluyor o. Rolünü şarkıyla söyleyen oyuncunun artık bir yoruma gitmesine gerek yoktur; onun adına müzik yapmaktadır bunu; oyuncunun artık vurguların yerini aramasına gereksinme kalmamaktadır, müzik bunu ona kendiliğinden yaptırmaktadır çünkü; artık kendisi şu ya da bu bölümü özellikle belirtip değerlendirme zorunda değildir, müzik bunu kendisi üstüne almaktadır. Oyuncunun nerede susması gerektiğini müzik kendisi ona gösterir ve özellikle bunların hakkını vermesini bilir. Tek sözcükle özetlenecek olursa, müzik bütün drama egemen olur ve onun ancak gerekli yanlarını yansıtır; böylece de bütün dramatik yapıtın yüce düzenleyicisi

olur. Teraziyi elinde tutan odur. Biraz önceki hiyerarşide yazar, oyuncu ve sahnedeki mekân olmak üzere üç terim saymıştık. Müzikle bu dört oluyor. Zamana egemen olmakla, hiyararşik sırada, yazarla oyuncu arasında alıyor yerini müzik. Birçok şeyleri ayıklayıp atmakla dramatik sanatın temel öğelerini elde etmiş olduk böylece.

Son sorunumuz mekânın canlandırılması sorunudur. Sahnedeki mekân karanlıktır, bu yüzden tuvallerin boyasını aydınlatmak, hem çok aydınlatmak gerektir. Bu boya herhangi bir kabartmayı andıran ışık ve gölgeleri gösterir; gölgelerin de ışıklar gibi görülmesi, dolayısıyle aydınlatılması gerekir! Öyleyse boyalı dekor için iki türlü ışık vardır: biri boya ile tuvaler üzerine hayalden saptanmış olan ışık, öbürü de onu göstermek için yerleştirilmiş ışıktır. Boyanın ışığı kendisini ilgilendirdiği halde oyuncunun dikkatini çekemez; gerçek ışık yalnız boyayı ilgilendirdiği halde oyuncunun dikkatini çeker! İşte oyuncunun hareketli ve çeşitli biçimlere girebilir o canlı vücudunu böylesi bir ortam içine koyuyoruz biz; kendisiyle ilgisi olamayan bir ışığa karşı ilgi duymakta, renkli ışıklar önünde dolaşmaktadır! Kendisi görülmektedir ama hepsi o kadar. Alt kısımları aydınlatmak işi çıkıyor ortaya bu kez, boyayı her yandan aynı biçimde görmek olanaksızlaşır yoksa; bu iş de rampa yüklemiştir, oysa oyuncuyu da ilgilendirmektedir. Böylece boya saydamlıkla bir aydınlanmaya kavuşmuş oluyor; öyleyse tuval bu amaca göre boyanıp hazırlanmalıdır.

Aydınlatmadan sonra renk gelir. Betimleme kendine uygun geleni yapmada özgürdür; buna karşılık, en iyi kurulmuş tiyatrolar, aydınlatmalarında, renkli cam üzerine saptanmış üç ya da dört renge sahiptirler ancak; gerisi hep değişir.

Repertuvar sahnelerimizin dekor gereçleri böyledir işte. Çok daha çelişik bir bütün tasarlayabilmek güçtür; bununla da, alışık olduğumuz görünüşleri elde etmek bir mucizedir.

Ya yazar ya renk, tüm sorun burada işte; ve bugünkü yenilik, her şeyden önce, oyuncuya pek zarar vermeden, yaratabileceği ortamın derecesi ve eşya sayısıyle ilgilidir daha çok.

(Aralık 1921. *Cahiers J. L. Barrault)*'den

çeviren : **TAHSİN SARAÇ**

imgelem ●
k. s. stanislavsky

Bugünkü dersimiz için, sahneye koyucu, evine gelmemizi söyledi. Çalışma odasında bizleri rahatça oturttuktan sonra, başladı: "Bundan böyle, bir oyun üzerindeki çalışmamızın, bizi günlük yaşamdan ayırıp imgelem düzeyine yükseltmede bir kaldıraç rolü oynayan *eğer*'le başladığını biliyorsunuz. Oyun, oyunun içindeki roller, yazarın imgeleminin buluşları, yazarın düşünüp tasarladığı bir sıra *eğer*'lerle belirli koşulların tümüdür. Sahne üzerinde günlük olaylar diye bir şey yoktur. Oyun yazarının eseri gibi, sanat da imgelemin bir ürünüdür. Oyuncunun amacı, kendi tekniğini kullanarak, oyunu bir tiyatro gerçeği haline koymak olmalıdır. Bu olayda imgelem çoğunlukla en büyük rolü oynar."

Çalışma odasının, akla gelebilecek her çeşit dekor resimleriyle kaplı duvarlarını işaret etti.

"Bakın," dedi, "bunlar benim, şimdi ölmüş bulunan çok sevdiğim bir sanatçının eserleridir. Garip bir kişiydi, daha yazılmamış oyunlara dekor resimleri çizmekten pek hoşlanırdı. Çehov'un, ölümünden az önce yazmayı tasarladığı, buzlu kuzeyde yiten bir bulucu kurulla ilgili oyununun son perdesi için çizdiği şu resme bakın."

"Bunu, yaşamı boyunca Moskova'nın kenar mahallelerinden dışarıya bir kere bile adımını atmamış bir insanın çizdiğine kim inanır? Kışın evinde otururken çevresinde gördüklerinden, okuduğu hikâyelerle karıştırdığı bilim dergilerinden, gözüne ilişen fotoğraflardan bir kuzey kutbu sahnesi meydana getirmiştir. İmgelemi bu gereçlerin karışımından bir resim çıkarmıştır."

Sonra ilgimizi, çeşitli ruh hallerini yansıtan bir sıra manzara resimlerinin asılı bulunduğu başka bir duvara çekti. Bu resimlerin hepsinde, bir çam ormancığının yakınında bulunan bir sıra gözalıcı küçük evler dizisi yer almıştı; ormancık da, evler de, dizi de aynı idi -değişen sadece yılın zamanı, günün saati ve hava koşullarıydı. Resimdeki dizi duvarının biraz daha ötesinde açıklığı, gölü, insan varlıklarına eşlik eden şeylerin yaşamlarını yeniden düzenlemekten hoşnutluk duyduğu apaçıktı. Bütün resimlerinde evler yapmış, evler yıkmış, köyler kurmuş, köyler yıkmış, bölgenin görünüşünü değiştirmiş, dağları yerinden oynatmış.

Sahneye koyucu, çizgi ile, suluboya ile yapılmış başka resimleri göstererek, "İşte şurda da gezegenler arasındaki yaşamla ilgili, daha yazılmamış bir oyun için birkaç taslak var." dedi. "Böyle bir resmi yapabilmek için,

sanatçının yalnız imgeleme değil, aynı zamanda alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneğine de sahip olması gerekir."

Öğrencilerden biri, "Aralarındaki başkalık nedir?" diye sordu.

"İmgelem, olabilecek ya da meydana gelebilecek şeyler yaratır, alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği ise, varolmayan, hiç bir zaman varolmamış olan ve de olmayacak olan şeyleri bulup ortaya koyar. Bununla beraber, olmayacak şeylerin günün birinde olmayacağını kim bilebilir? Alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği Uçan Halı'yı yarattığı zaman, bir gün kanat takınarak uzayda yol alabileceğimiz kimin aklına gelebilirdi? Alışılmamış bir biçimde yaratma yeteneği de, imgelem de bir ressam için son derece gereklidir."

Paul, "Bir oyuncu için de mi?" diye sordu.

"Siz ne düşünüyorsunuz? Oyun yazarı, oyuncuların bilmek zorunda oldukları, oyunla ilgili her şeyi sağlar mı? Oyun yazarının yarattığı kişilerin yaşantısını tümüyle, yüz sayfa içinde verebilir misiniz? Söz gelişi, oyun yazarı, oyun başlamadan önce olup bitenler hakkında yeterli ayrıntılar verir mi? Oyunun sonunda neler olup biteceğini ya da sahnelerin gerisinde neler geçeceğini size söyler mi? Oyun yazarı açıklama konusunda çoğunca cimridir. Eserinde bulacağınız bütün açıklama, 'önceki ile Peter' ya da 'Peter çıkar'dan öteye geçemez. Ama şu da var ki, bir insan ne gökten düşer, ne de göğe çekilip gider. Biz, şöylece, 'genel olarak' alınan hiç bir eyleme hiç bir zaman inanmayız: 'kalkar,' 'heyecanla bir aşağı, bir yukarı dolaşır,' 'güler,' 'ölür'. 'Çok sigara içen, yakışıklı bir delikanlı' gibisinden az-öz bir deyişle belirtilen ayırıcı niteliklere de inanmayız. Bu çeşitten deyişler o kişinin dışsal görünüşünü, tavır ve hareketlerini, yürüyüş biçimini yaratmada hiç de yeterli bir temel olamaz."

"Peki, sözler için ne diyorsunuz? Onları sadece ezberlemek yeter mi?"

"Kâğıt üzerine düşürülen sözler oyundaki kişilerin karakterini çizecek, bu kişilerin bütün düşüncelerinin, duygularının, dürtülerinin ve hareketlerinin ayrıntılarını belirtecek midir?"

"Hayır. Bunlar oyuncu tarafından daha tam, daha derin bir hale getirilmiş olmalıdır. Bu yaratıcı eylem içinde oyuncuya imgelem yol gösterir."

Yabancı ünlü bir tragedya oyuncusunun beklenmedik gelişiyle dersimiz burada kesintiye uğradı. Bu ünlü oyuncu bize kazandığı bütün zaferleri anlattı. Çıkıp gittikten sonra sahneye koyucu gülümseyerek dedi ki:

"Masal uyduruyor elbet. Ama onun gibi kolay etkilenebilen bir insan kendi uydurmalarına gerçekten inanır. Biz oyuncular kendi imgelemimizle bulup çıkardığımız olayları ayrıntılarla işlemeye öyle alışmışızdır ki, bu alışkanlık günlük yaşamda da sürer gider. Kuşku yok ki, imgelenen ayrıntılar tiyatroda ne kadar gerekliyse, günlük yaşamda da o kadar gereksizdir.

"Bir dâhiden söz ederken, onun yalancı olduğunu söyleyemezsiniz; o, gerçekleri bizimkinden başka gözlerle görür. İmgelemi ona gülkurusu, mavi, gri ya da kara gözlük taktırırsa, bu yüzden onu ayıplamalı mıdır?

"İtiraf etmeliyim ki, hoşuma gitmeyen bir rolle ya da bir oyunla uğraşırken, bir sanatçı, bir sahneye koyucu olarak ben kendim de sıksık yalan söylemek zorunda kalırım. Böyle durumlarda yaratıcı yetilerim felce uğrar. O zaman bir uyandırıcı bulmalıyım ki, eserim üzerine nasıl heyecanla eğildiğimi herkese anlatmaya başlayabileyim. İlgi çekebilecek, övünmeye yarıyacak ne varsa araştırmaya zorlandım. İmgelemim bu yolda kamçılandı. Bir başıma olaydım bu çabayı gösteremezdim. Ama insan başkaları ile çalışırken kendi yalanlarını sıkıca desteklemelidir. Bu yalanların, bir rolde ya da bir temsilde gereç olarak kullanıldığı çok görülmüştür"

Paul, çekine çekine, "İmgelem oyuncunun çalışmasında bu derece önemli bir rol oynadığına göre, tutalım ki, oyuncu bu yetiden yoksundur. O zaman ne yapılabilir?" diye sordu. Sahneye koyucu, "Bir oyuncu ya imgelemini geliştirmeli ya da tiyatrodan ayrılmalıdır," karşılığını verdi. "Aksi halde, bu eksikliğini, kendi imgelemini kullanarak gidermeye çalışan sahneye koyucuların eline düşecek, böylece başkasının bir âleti haline gelecektir. Bu hale gelmektense kendine özgü bir imgelem kazanması daha iyi olmaz mı?"

"Korkarım ki, bu çok güç bir iştir." dedim.

Sahneye koyucu "Bu tamamıyle sizin ne türden bir imgeleminiz bulunduğuna bağlıdır," dedi. "Kendine özgü girişkenliği olan türden bir imgelem özel çaba göstermeksizin gelişebilir; siz ister uykuda, ister uyanık olun, bu imgelem durup dinlenmeden, bıkıp usanmadan çalışır. Bir de girişkenlikten yoksun, ama herhangi bir dürtü ile kolayca uyanıveren ve çalışmasını sürdüren türden bir imgelem vardır. Dürtülere hiç aldırış etmeyen türden olan imgelem daha güç bir sorun ortaya koyar. Bu türde, oyuncu, sadece dışsal, biçimci bir yoldan dürtüler edinir. Böylesi bir donatımla gelişimi sağlamak çok güçtür, oyuncu üstün çaba göstermedikçe başarı umudu da çok azdır."

*

Benim imgelemim girişken midir?

Dürtü ile harekete geçebilir mi? Kendi kendine gelişebilir mi?

Bu sorular huzurumu kaçırdı. Akşamın geç saatlerinde, odama kapandım, çevreme yastıklar koyarak kanapeme rahatça gömüldüm, kapadım gözlerimi, başladım imgelemimi çalıştırmaya, yani hayal kurmaya.. Gelgelelim, yumulu gözkapaklarım arasından durgusuz duraksız geçip giden birtakım renkli yuvarlaklar dikkatimi çeldi.

Bunun nedeni herhalde ışıktır diye düşünerek tuttum, söndürdüm ışığı.

Neyi düşünmeliydim? İmgelemim bana, hafif sabah esintisinde tatlı tatlı, uyumlu uyumlu sallanan büyük bir çam ormanındaki ağaçları gösterdi. Taze havayı içime sindirir gibiydim.

Peki ama... bu suskunluk içinde... nasıl oluyor da bir saatin tiktaklarını işitebiliyorum?...

Amaçsız dalıp gitmişim!

Amaçsız hayal kurmamalıydım. Bunun nedeni işte buydu.

Derken, atladım bir uçağa, başladım ağaçların tepesinde, tarlaların, ırmakların, kentlerin üzerinde uçmaya... Saatin tiktakları sürüp gidiyor.

..... O horlayan da kim? Ben değildim herhalde... çok mu oldu... uykuya varalı acaba... saat yirmiyi vuruyor...

2

Evde, imgelemim üzerinde alıştırma yapmak için gösterdiğim çabaların başarısızlıkla sonuçlanmasından öylesine üzüldüm ki, bugün derste sahneye koyucuya bundan sözettim.

Sahneye koyucu, "Başarılı olamadınız, çünkü bir sıra yanlışlar yaptınız," diye açıkladı. "Önce, imgeleminizi inandıracağınız yerde, zorladınız. Sonra, ilgi çekici hiç bir konu bulmadan düşünmeye kalktınız. Üçüncü yanlışınız da, düşüncelerinizin edilgin oluşu idi. İmgelemde, yani hayal kurma yetisinde canlılığın son derece büyük önemi vardır. İlkin içsel eylem doğar, sonra da dışsal eylem."

Bir bakıma canlı ve hareketli olduğumu, çünkü büyük bir hızla ormanlar üzerinden uçtuğumu belirttim.

Sahneye koyucu, "Bir ekspres treninde rahatça uzanıp yatarken de canlı ve hareketli misiniz?" diye sordu. "Makinist hareket halindeyse de yolcu hareketsizdir. Tabiî, trende bulunduğunuz sürece, önemli bir işle uğraşmaktaysanız, sözgelişi, konuşuyor, tartışıyor ya da bir rapor yazıyorsanız, o zaman eylemden söz edecek bir dayanağınız var demektir. Bunun gibi, uçak havada yol alırken de pilot çalışmakta, siz ise hiç bir şey yapmamaktasınız. Denetleme araçları başında olsaydınız ya da topoğrafik fotoğraflar çekiyor olsaydınız, o zaman hareketsiz değil, hareketli, pasif değil, aktif olduğunuzu söyliyebilirdiniz."

"Bunu size, küçük yeğenimin en sevdiği oyununu anlatarak daha iyi açıklayabilirim belki:

Küçük kız, 'Ne yapıyorsunuz?' diye sorar.

'Çay içiyorum,' karşılığını veririm.

'Peki,' der, 'o çay değil de hintyağı olsaydı nasıl içerdiniz?'

'Hintyağının tadını hatırlamak, ona hissettiğim tiksintiyi göstermek zorunda kalırım. Başarıya ulaştığım zaman da kızcağız odayı kahkahalarla doldurur.'

'Nerede oturuyorsunuz?' diye sorar.

'Sandalyede,' karşılığını veririm.

'Kızgın bir soba üzerinde oturuyor olsaydınız ne yapardınız?'

'Kendimi kızgın bir soba üzerinde düşünmeğe zorlar, ölesiye yanmaktan nasıl kurtulabilirim diye karar vermeye çalışırım. Bu çalışmada başarı elde ettiğim zaman da kızcağız bana acır ve "daha fazla oynamanızı istemiyorum," diye bağırır. Şayet ben oyuna devam edecek olursam, iki göz iki çeşme ağlamaya koyulur. Canlılık uyandırmak amacı ile, bir alıştırma olarak, niçin siz de buna benzer bir oyun düşünmüyorsunuz?"

Bunun ilkel bir yol olduğunu, hayal kurma yetisini, yani imgelemi daha ince yollardan nasıl geliştirebileceğimizi sormak üzere atıldım.

Sahneye koyucu "Acele etmeyin," dedi. "Vaktimiz bol. Şimdilik sadece, çevremizi kuşatan basit canlı şeylerle ilgili alıştırmalar yapmak ihtiyacındayız."

"Bir örnek olarak şu bizim sınıfı ele alın. Bu canlı bir olaydır. Tutun ki, çevredekiler, öğretmen, öğrenciler, oldukları gibi kalmaktadırlar. Şimdi ben sihirli *eğer*'imin yardımı ile kendimi imgelemimdeki uçağa bindireceğim. Bu arada sadece günün saatinde bir değişiklik yapıyorum: saat, öğle sonundaki üç değil de, gecenin üçüdür."

"İmgeleminizi, dersin böyle geç vakte kadar sürmesini haklı gösterecek şekilde kullanın. Bu yalınç koşuldan birbirini kovalayan bir sıra sonuçlar meydana gelir. Evde aileniz sizi merak edecektir. Telefon olmadığı için onlara haber veremiyorsunuz. Başka bir öğrenci, kendisini beklemekte oldukları bir toplantıya katılmayacak. Bir üçüncüsü kentin kenar mahallelerinde yaşamakta, trenler işlemediği için de evine nasıl gideceğini bilememektedir.

"Bütün bunlar hem dışsal, hem içsel değişiklikler meydana getirebileceği gibi, ayrıca yapacağınız şeye de bir renk katar.

"İsterseniz başka bir açıdan hareket edin.

"Günün vakti gene öğleden sonra üçte kalsın da yılın vakti değişmiş olsun. Kış yerine yaz olsun, hava güzel mi güzel, gölgede bile sıcak mı sıcak olsun."

"Şimdiden gülümsediğinizi görüyorum. Dersten sonra kısa bir gezintiye vaktiniz olacak. Yapmak istediğiniz şeye karar verin; kararınızı da gerekli sanılarla destekleyin; böylece, alıştırmanın temellerini elde etmiş olacaksınız."

"Bu, sizi çevreleyen maddî şeyleri değiştirmek [illegible] içinizdeki güçleri nasıl harekete getireceğiniz konusunda [illegible] sayısız örneklerden [illegible] Sadece

bir tanesidir. Bunlardan kurtulmaya çalışmayın. Tersine, onları imgesel (hayalî) yaşantılarınıza katın."

"Daha içten alıştırmalarımızda bu çeşit başkalaşmanın önemli bir yeri vardır. Oyun yazarının ya da sahneye koyucunun imgelemlerinin bizden yaratmamızı istediği herhangi bir şeyi, söz gelişi, evleri, kent alanlarını, gemileri, ormanları kabataslak belirtmede gelişi güzel sandalyeler kullanabiliriz. Bu sandalyelerin sandalyeden başka bir şey olmadıklarına kendimizi inandıramazsak eğer, hiç zararı yok, çünkü bu inanç olmadan da biz sandalyelerin uyandıracağı duyguları yaşayabiliriz."

3

Bugün derse başlarken sahneye koyucu dedi ki: "İmgelemi geliştirme yolunda şu ana kadar yaptığımız alıştırmalar, daha az ya da daha çok, koltuk, kanape, sandalye gibi maddî nesnelere veya mevsimler gibi, yaşam gerçeklerine dayandı. Şimdi ise çalışmamızı başka bir düzeye aktarıyorum. Dışsal eşlikleri söz konusu olduğu ölçüde zamanı da, yeri de, eylemi de, bir yana bırakıyoruz. Bütün işi doğrudan doğruya kendi zihninizle göreceksiniz." Bana dönerek, "Söyle bakalım," dedi, "ne zaman, nerede olmak istersin?"

"Geceleyin," dedim, "kendi odamda olmak isterim."

"İyi," dedi. "Bu iş bana düşseydi, kesinlikle yapmam gereken ilk hareket, eve doğru yürümekti; sonra dış merdivenleri çıkmak, zili çalmak: kısaca, beni odama iletecek bir sıra eylemler içinden geçmekti."

"Tutulacak bir kapı tokmağı görüyor musunuz? Tokmağın döndüğünü hissediyor musunuz? Kapı açılıyor mu? Söyleyin bakalım, nedir karşınıza çıkan?"

"Tam karşımda küçük bir oda, bir yazı masası."

"Sol yanda ne görüyorsunuz?"

"Kanapemle bir masa."

"Gezinin, odanın içinde. Zihninize takılan nedir?"

"Bir mektup buldum, karşılığı verilmemiş, hatırladım ve üzüldüm."

Sahneye koyucu, "Besbelli ki, odanızdasınız," dedi. "Peki, şimdi ne yapacaksınız?"

"Bu, akreple yelkovanın gösterdikleri sayılara bağlı," dedim.

Onaylayıcı bir tonla, "Yerinde bir uyarma," dedi. "Kabul edelim ki, saat gecenin on biridir."

"Çok güzel," dedim, "evde herkesin uyumak üzere olduğu bir zaman."

"Peki ama, niçin özellikle bu sessiz zamanı seçiyorsunuz?" diye sordu.

"Trajik bir oyuncu olduğuma kendimi inandırmak için."

"Vaktinizi böyle zavallı bir amaç uğrunda kullanmak istemeniz çok fena; kendinizi inandırmak için tasarınız nedir?"

"Sırf kendim için trajik bir rol oynayacağım."

"Hangi rolü? Othello'yu mu?"

"Yo, hayır!" diye atıldım. "Kendi odamda Othello'yu oynayamam. Odamın her köşesine daha önceki çalışmalarımın kalıntıları sinmiştir ki, bu kalıntılar beni, evvelce yaptıklarımı kopya etmeye sürükler."

Sahneye koyucu, "O halde, ne yapacaksınız?" diye sordu.

Karşılık vermedim. Çünkü, ne oynayacağıma karar vermiş değildim. Bunun üzerine: "Şimdi ne yapacaksınız?" diye sordu.

"Odayı gözden geçiriyorum. Ola ki birşey, rasgele birşey yaratıcı bir tem düşündürür bana."

"İyi ama, hâlâ birşey düşünmediniz mi?" diye beni sıkıştırdı.

Ben de yüksek sesle düşünmeye başladım. "Odamın gerisinde," dedim, "karanlık bir köşe vardır. Bu köşede, kendisini asmak isteyecek kimse için de bir çengel bulunmaktadır. *Eğer* ben kendimi asmak isteseydim, nasıl yapardım bu işi?"

Sahneye koyucu, "Evet, söyleyin bakalım, nasıl yapardınız?" diye sıkıştırdı.

"Kuşku yok ki, herşeyden önce bir ip ya da bir kemer, bir kayış bulmam gerekirdi."

"Şu anda ne yapıyorsunuz?"

"Bir kayış bulmak için çekmecelerimi, raflarımı, dolaplarımı araştırıyorum."

"Gözünüze hiç bir şey ilişmiyor mu?"

"İşte, kayışı buldum. Buldum ama, talihsizliğe bakın ki, çengel yere çok yakın; ayaklarım yerden kesilmeyecek."

Sahneye koyucu, "Haklısınız," dedi, "o çengele asılamazsınız. Başka bir çengel arayın."

"Yok beni tartacak başka bir çengel."

"O halde, canlı kalarak, daha az heyecanlandırıcı, daha çok ilgi çekici bir şeyle uğraşmanız sizin için daha iyi olacak gibi görünmektedir."

"Hayal kurma gücüm tükendi," dedim.

"Bunda şaşılacak hiç bir şey yok," dedi. "Kurduğunuz düzen akla uygun değildi. Oyununuzda bir değişiklik meydana getirmek düşüncesiyle intihara kalkmak, akla uygun bir sonuca ulaşmayı son derece güçleştirecekti. Bu ancak, kuşkulu bir önermeden hareketle budalaca bir sonuca varması istenen imgeleminizin (hayal kurma yetinizin) böyle bir istek karşısında ikircimli kalması ile akla uygun olabilirdi."

"Bununla birlikte, bu alıştırma, imgeleminizi, herşeyine alışkın olduğunuz bir yerde, değişik yoldan uygulayışınızı belirtti. Alışkın olmadığınız bir yaşamı hayal etmeye çağırıldığınız zaman ne yapacaksınız peki?"

"Tutun ki, bir dünya gezisine çıkıyorsunuz. Bu geziyi 'gelişigüzel', 'genel olarak' ya da, 'aşağı yukarı' diye tasarlamamalısınız. Çünkü, bu çeşitten sözlere sanatta yer yoktur. Hazırlığınızı, böyle küçük bir teşebbüse özgü bütün ayrıntıları dikkate alarak yapmalısınız. Mantığa, tutarlılığa her zaman sıkısıkıya bağlı kalmalısınız. Bu, kaypak, uçarı düşleri kaskatı olaylara yaklaştırmanıza yardım eder."

"Şimdi de size, çeşitli düzenler içinde yapageldiğimiz alıştırmaları nasıl kullanabileceğinizi açıklamak istiyorum. Kendi kendinize diyebilirsiniz ki: Ben bu imgesel yaşamda rol almayacağım, ben sıradan bir seyirci olacağım ve imgelemim bana ne hazırlarsa onu yeter bulacağım."

"Yok, böyle değil de, bu imgesel yaşamın canlılığına katılmaya karar verirseniz, o zaman arkadaşlarınızı, arkadaşlarınızın yanısıra kendinizi de zihninizde kendiniz tasarlayacaksınız, gene de edilgin bir seyirci olup kalacaksınız."

"Sonunda, bir gözlemci olmaktan bıkacaksınız, oynamak isteyeceksiniz. O zaman bu imgesel yaşamda etkin bir paydaş olarak, bundan böyle kendinizi değil de sadece çevrenizdekileri görmeye başlayacak, çevrenizdekilerin gerçek bir parçası olduğunuz için de, dışınıza içsel bir yoldan karşılık vereceksiniz."

4

Sahneye koyucu bugünkü uyarmalarına, bir temel üzerinde çalışan oyun yazarı ile sahneye koyucunun ve başkalarının el sürmediği, bizim bilmemiz gereken, her zaman yapmak zorunda olduğumuz şeyleri anlatarak başladı.

Herşeyden önce, ortasında bizim alıştırmamızın oynandığı birbirine bağlı bir sıra varsayılan koşullarımız olmalı. Sonra, bu koşullara bağlı sağlam bir iç görüntüler çizgimiz olmalı ki, böylece bu görüntüler bizim için *açıklanabilsin. Sahnede bulunduğumuz sürenin her anında, oyundaki eylemin gelişiminin her anında, ya bizi çevreleyen dışsal koşulları (temsilin tüm maddî yapısını), ya da rollerimizi açıklamak amacı ile kendi kendimize kılıklandırdığımız bir iç koşullar zincirini dikkate almalıyız.*

Bu anlardan, filme benzer, birbirine bağlı bir sıra görüntüler meydana gelecektir. Biz yarata yarata oynadığımız sürece bu filim çözülecek, arasında hareket ettiğimiz koşulları canlandırarak iç görüş perdemizde yansıyacaktır. Dahası var, bu iç görüntüler bir yandan bizi sınırları içinde tutarken, bir yandan da gerekli ruh halini yaratır, heyecanları doğurur.

Sahneye koyucu, "Bu iç görüntüleri içimizde hissettiğimizi söylemek doğru mudur?" diye sordu. Biz, varolmayan şeyleri zihnimizde kılıklandırarak (tasavvur ederek) görme yetisine sahibiz. Söz gelişi, alın şu avizeyi. Bu avize benim dışımda var. Ben bu avizede bakarımı, baktığım zaman da görüş antenleri adını verebileceğimiz şeyleri ona doğru uzatıyormuşum hissini duyarım. Şimdi gözlerimi kapıyorum, avizeyi iç görüş perdemde gene görüyorum.

"Seslerle uğraşırken de aynı şeyler meydana gelir. İçimizdeki bir kulakla imgesel gürültüler duyarız. Bununla birlikte, çoğu hallerde, bu seslerin kaynaklarının bizim dışımızda olduğunu hissederiz.

"Siz de bunu, hatırladığınız görüntülere dayanmak suretiyle, tüm yaşantınızın tutarlı bir dökümünü yaparak çeşitli yollarda deneyebilirsiniz. Bu ilkin güç görünebilir, ama hiç de göründüğü kadar karışık bir iş olmadığını anlayacağınızı umarım."

Birkaç öğrenci birden, "Nasıl karışık olmaz?" diye atıldı.

"Çünkü, duyularımız, heyecana dayanan deneylerimiz her ne kadar değişkense de, ele avuca sığmazsa da, gördüğünüz şey çok daha önemlidir. Görüntüler, yani imgeler daha kolaylıkla, daha da sağlam olarak görüş belleğimize yerleşir ve istenildiği anda da geri çağırılabilirler."

"Şu halde, soru tümüyle karşımızda," dedim, "bir tablo baştan sona nasıl yaratılır?"

Sahneye koyucu, sınıftan ayrılmak üzere yerinden doğrulurken, "Bu soruyu gelecek derste inceleyeceğiz." dedi.

5

Sahneye koyucu bugün sınıfa girerken, "Haydi, birlikte imgesel bir filim çevirelim," dedi.

"Daha çok çalışmayı gerektireceği için edilgin bir tem seçeceğim. Bu noktada ben, eyleme yaklaşmaya duyduğum ilgi kadar eylemin kendisine duymamaktayım. İşte bunun için de, Paul, size, bir ağacın hayatını yaşamanızı öneriyorum."

Paul, kesinlikle, "Peki," dedi. "Ben yaşlı bir meşeyim! Bunu böyle diyorum ama, yaşlı bir meşe olduğuma da hiç inanmıyorum."

Sahneye koyucu, "Madem öyle," dedi, "niçin kendinize şunu demiyorsunuz: Ben benim; fakat, *eğer* bir meşe olsaydım, belirli koşullar içine yerleştirilmiş, ne yapardım? Kendinize bunu deyin, sonra da bir ormanda mı, bir çayırlıkta mı, bir dağ başında mı bulunuyorsunuz, kısaca size en çok etki eden neresi ise, ona karar verin."

Paul kaşlarını çatarak düşündü. Sonunda, Alp Dağlarının yakınındaki bir yayla çayırlığında dikilmekte olduğuna karar verdi. Sol yanda, bir tepenin üzerinde de bir şato yükselmektedir.

Sahneye koyucu, "Yakınınızda ne görüyorsunuz?" diye sordu.

"Kendi üstümde, hışırdayıp duran yapraklardan kalın bir örtü görüyorum."

"Yapraklar gerçekten hışırdar," dedi sahneye koyucu. "Oralarda rüzgâr çoğunca güçlü eser."

Paul, "Dallarımda," diye devam etti, "kuş yuvaları görüyorum."

Bunun üzerine sahneye koyucu, Paul'den, bir meşe olarak imgesel varlığının bütün ayrıntılarını bir bir anlatmasını istedi.

Sıra Leo'ya gelince, Leo tuttu, bayağının bayağısı, içinde zerre kadar esin bulunmayan birşey seçti. Kendisinin, parktaki bahçelerden birinde bir kulübe olduğunu söyledi.

Sahneye koyucu, "Ne görüyorsunuz?" diye sordu.

"Parkı," karşılığını aldı.

"İyi ama, bir bakışta bütün parkı göremezsiniz bir nokta üzerinde karar kılmalısınız. Tam önünüzde ne var?"

"Parmaklık."

"Ne çeşit bir parmaklık?"

Leo'da ses yok. Sahneye koyucu devam etti: "Bu parmaklık neden yapılmış?"

"Hangi gereçten?... Diyelim ki, dökme demirden.."

"Anlatın. Biçimini nasıl?"

Leo, parmağını uzun uzun masanın kenarında dolaştırdı durdu. Söylediğini hiç düşünmeden söylemiş olduğu besbelliydi.

"Anlamıyorum. Daha açık seçik anlatmalısınız."

Leo'nun, kendi imgelemini uyandırmak için hiç bir çaba göstermediği açıkça görülüyordu. Böylesine edilgin bir düşünüşün ne faydası olabilirdi? Merak ettim bunu, sahneye koyucuya sordum.

"Benim yöntemime göre, bir öğrencinin imgelemini alıştırmada," dedi, "dikkat edilmesi gereken bazı noktalar vardır. Eğer o öğrencinin imgelemi etkin değilse, ona basit basit sorular sorarım. Sorular kendisine yöneltilmiş olduğundan onun da bu sorulara karşılık vermesi gerekir. Ama bomboş kafayla karşılık verirse, böyle bir karşılığı kabul etmem. O zaman, daha doyurucu bir karşılık vermesi için, ya kendi imgelemimi uyandırmak ya da akla yatkın uslamlama (muhakeme) yolundan giderek, kendi zihninin yardımı ile konuya yaklaşmak zorundadır. İmgelem üzerindeki çalışma, çoğunca işte böyle bilinçli, zihinsel bir tarzda hazırlanır ve yönetilir. Öğrenci, ya kendi belleğinde ya da imgeleminde birşeyler görür; belirli görüntüler belirir önünde. Bir an için bir düş içinde yaşar. Daha sonra, daha başka bir soru ve olay böylece tekrarlanır. Derken, ben o kısa anı bütün bir tabloya yaklaşmaya yetecek ölçüde güçlendirip uzatıncaya kadar sürer gider bu. Başlangıçta bunu ilgi çekici bulmayabilirsiniz. İşin dikkate değer yönü şu ki, aldatıcı görüş gide gide öğrencinin kendi iç görüntüleriyle dokunmuş, işlenip örülmüş hale gelir. Bu bir kere oldu mu, artık onu bir kez, iki kez ya da birçok kez tekrarlayabilir. Ne kadar çok tekrarlarsa o da belleğinin o kadar çok derinine iner, kendisi de onu o kadar çok derinden yaşar."

"Bununla birlikte, arada sırada, en basit sorulara bile karşılık vermeyen tembel, uyuşuk imgelemlerle de uğraşmak zorunda kalırız. O zaman şu tek yola başvurarak sadece soruyu ileri sürmekle kalmaz, karşılığını

da sezdiririm. Eğer öğrenci o karşılığı kullanabilirse, ondan öte kendisi sürüp gider. Kullanamazsa, karşılığı değiştirir, yerine başka birşey koyar. Her iki halde de öğrenci kendi iç görüş gücünü kullanmak zorunda bırakılmıştır. Gerçekte öğrencinin payı az da olsa, sonunda aldatıcı bir varlık yaratılmış olur. Sonuç tümüyle doyurucu olmayabilir ama, az çok bir başarı elde edilmiş sayılır."

"Bu çaba gösterilmeden önce, öğrencinin zihin gözünde ya hiç imge yok demektir, ya da varsa bile siliktir, bulanıktır, karmakarışıktır. Bu çabanın sonunda bazı şeyleri açık seçik, hatta canlı olarak görebilir. Böylece, öğretmenin ya da sahneye koyucunun yeni tohumlar ekebileceği tarla artık hazırlanmıştır. Bu, üzerine tablonun çizileceği kanavadır. Bundan başka, öğrenciyi hayal kurma yetisini denetleyebilecek ve kendi zihninin önereceği sorunlarla bu yetiyi çalıştırabilecek yöntemi de öğrenmiştir. İmgeleminin uyuşukluğunu, edilginliğini dikkatle yenmeye çalışma alışkanlığını böyle böyle kazanacaktır; ama bunun için de pek çok adımlar atması gerekecektir."

6

İmgeleme, yani hayal kurma yetilerimizi geliştirme alıştırmalarına bugün de devam ettik.

Sahneye koyucu, Paul'e, "Son dersimizde," dedi, "*kim* olduğunuzu, nerede bulunduğunuzu ve iç gözünüzle ne gördüğünüzü anlatmıştınız bana. Şimdi de, imgesel, yaşlı bir meşe ağacı olarak iç kulağınızla ne işittiğinizi anlatın."

Paul ilkin hiç bir şey işitmedi.

"Çevrenizdeki çayırlıkta hiç bir şey işitmiyor musunuz?"

Derken, Paul, koyunlarla inekleri, çayırın çiğnenişini, ineklerin çıngırak seslerini, tarlalarda işlerini bitiren kadınların dinlenirken yaptıkları dedikoduları işittiğini söyledi.

Sahneye koyucu ilgi ile, "Şimdi bana, imgeleminizde bütün bunlar hangi zamanda oluyor, onu anlatın," dedi.

Paul derebeylik zamanını seçti.

"Peki, siz, yaşlı bir meşe olarak, özellikle o zamana özgü sesler duyuyor musunuz?"

Paul bir an düşündü, sonra, yakındaki şatoda yapılmakta olan şenliğe giden ortaçağlı gezginci bir saz ozanını işittiğini söyledi.

Sahneye koyucu, "Niçin tarlada bir başınıza dikilip duruyorsunuz?" diye sordu.

Buna karşılık olarak, Paul, aşağıdaki açıklamayı yaptı:

Bu yaşlı, bu kimsesiz meşe ağacının, üzerinde dikili bulunduğu değirmi tepe, evvelce sık bir ormanla kaplıydı. Fakat yakındaki şatonun baronu

sürekli bir saldırı tehlikesi karşısında bulunduğundan ve de bu ormanın, düşmanlarının hareketlerini gizlemesinden korktuğundan, kesti doğradı tüm ağaçları. Yalnız bu güçlü ve yaşlı meşeye dikilip durmak izni verildi. Bu meşe gölgesinde, baronun sürülerine gerekli suyu sağlayan çağıltılı bir pınarı koruyacaktı.

Bunun üzerine sahneye koyucu şunları söyledi: "Genel olarak, şu soru –*peki ama niçin*?– sorusu son derece önemlidir. Bu soru düşüncelerinizin amacını açıklamaya zorlar sizi, bu soru geleceği düşündürür, bu soru sizi eyleme iter. Elbette bir ağacın etkin bir amacı olamaz. Bununla beraber, etkin bir anlamı olabilir ve belli bir amaca hizmet edebilir."

Burada Paul söze karıştı, şöyle dedi: "Meşe, çevrenin en yüksek noktasıdır. Bu yüzden gözetme yeri diye, saldırıya karşı bir korunma olanağı diye kullanılabilir."

Sahneye koyucu, "Anlaşılıyor ki," dedi, "sizin hayal etme yetiniz, zamanla, belirli koşulları yeterince doldurup biriktirmiş. Şimdi bu alıştırmanın başlangıcı ile notları karşılaştıralım. Önce bütün düşünebildiğiniz, bir çayırlıkta dikilip duran bir meşe olduğunuzdan öteye geçmiyordu. Zihin gözünüz genelliklerle doluydu, beceriksizce yıkanan fotoğraf negatifinden meydana gelen resim gibi silikti, bulutluydu. Şimdi köklerinizin altında toprağı hissedebiliyorsunuz. Gelgelelim, sahne üzerindeki gerekli eylemden yoksunsunuz. Bunun için de atılacak bir adım daha var. Sizi heyecanla harekete getirecek, eyleme kışkırtacak bir tek yeni koşul bulmalısınız."

Paul kendini zorladıysa da hiç bir şey bulamadı.

Sahneye koyucu, "Öyle ise," dedi, "sorunu dolaylı yoldan giderek çözmeye çalışalım. Herşeyden önce, gerçek yaşamda en çok neye karşı duygunsunuz, onu söyleyin bana. Duygularınızı –korkunuzu ya da sevincinizi– her şeyden daha çok uyandıran nedir? İmgesel yaşam teminizden tamamıyle ayrı olarak soruyorum bunu. Kendi doğanızın eğilimlerini bilirseniz, bunları imgesel koşullara uygulamak hiç de güç olmaz. Haydi, sizi eleverecek bir özellik, bir nitelik, bir ilgi söyleyin."

Paul, bir an düşündükten sonra, "Savaşın her türlüsünden pek çok heyecanlanırım," dedi.

"Şu halde, düşmanın bir baskın yapmasını isterim. Hasım komşu Dük'ün kuvvetleri, sizin dikilip durduğunuz çayırlığa doğru çoktan yürüyüşe geçmiş bulunmaktadır. Savaş her an başlayabilir. Düşman sizi ok yağmuruna tutacak, oklardan bazıları da alevli ziftle uçlanmıştır –soğukkanlı olun ve iş işten geçmeden karar verin–, böyle birşey başınıza gelseydi ne yapardınız"

Paul ancak hiç bir şey yapmaya gücü yetmediği zaman heyecanlanabilirdi. Nihayet patladı:

"Toprağa köklenmiş, hareket etme gücünden yoksun bir ağaç kendini kurtarmak için ne yapabilir?"

Sahneye koyucu, apaçık bir gönül kanışı ile, "Heyecanınız bence yeter de artar bile," dedi. "Apayrı bir özellik taşıyan bu sorun çözülemez ve de bu temde hiç bir eylem yoksa kabahat sizin değildir."

"Madem öyle, ne diye verdiniz bu temi ona?" diye soruldu.

"Sadece, edilgin bir temin bile bir iç dürtü uyandırıp eyleme karşı koyabileceğini sizlere tanıtlamak için. İmgelemi geliştirmek amacı ile yaptığımız alıştırmaların, rolünüz için, gereci, iç görüntüleri hazırlamayı size nasıl öğretmesi gerektiğine bir örnektir bu."

7

Bugünkü dersimizin başında sahneye koyucu, oyuncunun daha önce hazırlayıp kullandığı bazı şeyleri tazelemede, yenilemede imgelemin değeri üzerine uyarlamalarda bulundu.

Kapı ardındaki deli alıştırmamıza, bu alıştırmanın yönünü tamamıyle değiştirmiş olan yepyeni bir varsayışın nasıl katılacağını bize gösterdi.

"Yeni koşullara kendinizi uydurun, bu koşulların dediklerine kulak verin ve – oynayın!"

Canlı, heyecanlı oynadık, beğenildik.

Dersin sonu yaptıklarımızı özetlemeye ayrıldı.

"Oyuncunun imgeleminin, yani hayal kurma yetisinin her buluşu tümüyle eksiksiz olmalı ve olayların temeli üstüne sapasağlam kurulmalıdır. Oyuncu, uydurma bir varlıktan, daha belirli bir tablo meydana getirmek amacı ile bulucu yetilerini zorlayıp dururken, kendi kendine soracağı bütün sorulara (ne zaman, nerede, niçin, nasıl) karşılık verebilmelidir. Kimi zaman bütün bu bilinçli, zihinsel çabaya gereksinme duymayabilir de. İmgesel sezgi yolu ile çalışabilir. Gelgelelim, bu yola güvenillemeyeceğini siz kendiniz de gördünüz. Sınırı iyice belirtilmemiş, açık – seçik ortaya konmamış bir temi 'genel olarak' hayal etmek, akıntıya kürek çekmektir.

Öte yandan, imgeleme bilinçli, uslamlamalı bir yoldan yaklaşma da, çoğunca, yaşamın kansız cansız, yapmacık bir görüşünü meydana getirir. Böyle bir görünüş ise, tiyatroya uymaz. Bizim sanatımız, bir oyuncudan, doğasının tümüyle kendisine sımsıkı sarılmasını, benliğinden vazgeçmesini, zihnini de, gövdesini de rolüne vermesini ister. Hiç bir cismi ya da gövdesi olmayan hayal etme yetisi bizim maddî yapımıza kendiliğinden etki edebileceği, onu harekete getirebileceği için, *oyuncu, zihince olduğu kadar gövdece de eyleme karşıkoyucu hissetmelidir.* Bizim heyecan tekniğimizde bu yetinin son derece büyük önemi vardır.

İşte bu yüzden: Sahne üzerinde yaptığınız her hareket, söylediğiminiz her söz, sizin imgeleminizin, hayal kurma yetinizin doğru yaşamının sonucudur.

Eğer herhangi bir cümleyi ya da herhangi bir hareketi, kim olduğunuzu, nereden geldiğinizi, niçin, ne istediğinizi, nereye gideceğinizi, oraya varınca ne yapacağınızı tastamam bilmeden, makinemsi bir tarzda söyler ya da yaparsanız, hayal kurma yetisinden yoksun olarak oynuyorsunuz demektir. O zaman, oynadığınız şey ister uzun olsun ister kısa, gerçek olmayacaktır, siz de kurulu bir makineden, bir robottan öteye geçemeyeceksiniz.

Şimdi size sadenin sadesi bir soru soracak olsam, 'Bugün dışarda hava soğuk mudur?' desem, siz bir 'evet'le, yahut 'soğuk değildir' veyahut da 'farkında değilim' sözleriyle olsun karşılık vermeden önce, imgeleminizde caddeye çıkıp evvelce orada nasıl yürüdüğünüzü ya da taşıta nasıl bindiğinizi hatırlamalısınız. Karşılaştığınız insanların nasıl sarınıp sarmalandıklarını, yakalarını nasıl kaldırmış olduklarını, adım attıkça karların nasıl gıcır gıcır ettiğini hatırlayarak duygularınızı bir sınamadan geçirmelisiniz. Ancak ondan sonra soruma karşılık verebilirsiniz.

Eğer bütün alıştırmalarınızda bu kurala sıkı sıkıya bağlı kalırsanız, alıştırmalar programımızın hangi bölümünde bulunursa bulunsun, önemi yok, imgeleminizin, yani hayal kurma yetinizin geliştiğini ve güçlendiğini göreceksiniz."

(*An Actor Prepares*)den

çeviren: **Suat TAŞER**

gordon craig ● tiyatro sanatçısı

SAHNEYE KOYUCU: Tiyatroyu benimle baştan sona dolaşmış, oyun alanı, sahnelere komuta eden makine dairesi, ışıklandırma aracı ve daha yüzlerce şeyi ile bu sanat yapısının genel kuruluşunu görmüş, ayrıca, tiyatroya zorunlu olarak bir makine dediğimi de işitmiş bulunuyorsunuz. Gelin, salonda bir yere ilişelim de tiyatrodan, tiyatro sanatından sözedelim biraz. Söyleyin bakalım, tiyatro sanatının ne olduğunu biliyor musunuz?

SEYİRCİ: Bana göre, tiyatro sanatı, oyunculuktur.

SAHNEYE KOYUCU: Yani, bir parça bir bütüne eşittir, öyle mi?

SEYİRCİ: Yo, değildir elbet. Yoksa siz, Tiyatro Sanatı oyundur demek mi istiyorsunuz?

SAHNEYE KOYUCU: Oyun edebî bir eserdir, öyle değil mi? Şimdi söyleyin bakalım, bu sanat nasıl başka bir sanat olabilir?

SEYİRCİ: Şu halde, siz, Tiyatro Sanatı ne oyunculuktur, ne de oyundur derseniz, ben de o zaman ister istemez, tiyatro sanatı dekordur ve danstır demek zorunda kalırım. Ama gene de sizin böyle diyeceğinizi sanmıyorum.

SAHNEYE KOYUCU: Hayır; Tiyatro Sanatı ne oyunculuk, ne oyun, ne sahne, ne de danstır, fakat bunları meydana getiren bütün unsurları kapsar: eylem, oyunculuğun ruhudur; sözler, oyunun gövdesi; çizgi ve renk, dekorun kalbi; ritm, dansın esasıdır.

SEYİRCİ: Eylem, sözler, çizgi, renk, ritm! Peki, Tiyatro Sanatında bunlardan hangisi en önemlisidir?

SAHNEYE KOYUCU: Biri ötekinden daha önemli olamaz. Bir ressam için şu renk öteki renkten yahut bir müzikçi için şu nota öteki notadan hiç de daha önemli değildir. Bir bakıma, belki, en değerlisi eylemdir (action'dur). Çizginin resimdeki, melodinin müzikteki yeri ne ise, eylemin de Tiyatro Sanatındaki yeri odur. Tiyatro Sanatı, eylem-hareket-dans üçlüsünden doğmuştur.

Sahne üzerinde size bir sanat eseri sunulamayışının sebebi, halkın böyle bir eseri istemeyişi, tiyatroda böyle bir eseri sizin için hazırlayabilecek mükemmellikte zanaatçıların bulunmayışı yüzünden; ressam, ozan ve müzikçi yokluğundan değil, tiyatronun sanatçıdan -yani tiyatro sanatçısından yoksun oluşundandır. Değerli zanaatçıların birçoğu, hemen hepsi, durumu değiştirme konusunda, şu ya da bu ölçüde çaresizdirler. Bu zanaatçılar, tiyatro idarecilerinin isteklerini yerine getirmeye zorlanmışlarsa da çoğu zaman bunu gönüllü olarak yapmışlardır. Sanatçının tiyatro dünyasında belirmesi bu durumu tamamıyle değiştirebilir. Bu sanatçı yavaş yavaş, fakat güvenle, sözünü ettiğim zanaatçıları çevresinde toplayacak, sonra hep birlikte tiyatro sanatına yeni bir can üfleyeceklerdir.

SEYİRCİ: Peki, ya ötekiler?

SAHNEYE KOYUCU: Ötekiler mi? Çağdaş tiyatro bu ötekilerle, bu eğitimsiz, yeteneksiz zanaatçılarla doludur. Onlar için şunu söyleyeceğim: eminim, bu zanaatçılar güçsüzlüklerinin farkında değiller. Onların bakımından cahillik denmez buna, dense dense masumluk, saflık denir. Bu adamlar kendilerinin zanaatçı olduklarını bir kere anlasalar ve ona göre eğitilselerdi --ben sadece (gerçekten birçok bakımlardan en iyi, en çok istekli kimseler olan) sahne-marangozlarından, elektrikçilerden, peruka-

cılardan, terzilerden, şahne-ressamlarından ve oyunculardan söz etmez –özellikle sahneye koyucu üzerinde dururdum. Sahneye koyucu, dramatistin piyeslerini yorumlama konusunda teknik bakımdan kendisini yetiştirmiş olsaydı –zamanla, yavaş bir gelişimle tiyatroya yitirdiği yeri yeniden kazandırabilir, böylece, sonunda da kendi yaratıcı dehasının yardımı ile Tiyatro Sanatını eski haline kavuşturabilirdi.

SEYİRCİ: Şu halde siz, sahneye koyucuyu, oyuncuların önüne koyuyorsunuz. Yani, size göre, önce sahneye koyucu...

SAHNEYE KOYUCU: Evet; sahneye koyucunun oyuncuyla ilişkisi, tıpkı şefin, orkestra ile ya da yayımcının (nâşir'in) basımcı (tâbi) ile ilişkisi gibidir.

SEYİRCİ: Size göre, sahneye koyucu, bir sanatçı değil, bir zanaatçıdır, öyle mi?

SAHNEYE KOYUCU: Sahneye koyucu, oyun yazarının oyunlarını, oyuncularının, sahne ressamlarının ve öteki zanaatçılarının aracılığı ile yorumlarsa, kendisi de bir zanaatçı-usta bir zanaatçı demektir; ancak, eylemlerin, sözlerin, çizginin, rengin ve ritmin tastamam üstesinden geldiği zaman, işte o zaman bir sanatçı olabilir. Böylece, oyun yazarının yardımına da artık ihtiyacımız kalmayacaktır. Çünkü, sanatımız kendisi ile yetinmesini bilecektir.

SEYİRCİ: Sizce, sanatta Rönesans, sahneye koyucuda Rönesans inancına mı dayanmaktadır?

SAHNEYE KOYUCU: Evet, tabiî, pek tabiî. Sahneye koyucudan nefret ettiğimi bir an için olsun düşündünüz mü hiç? Sahneye koyuculuk görevinin tastamam üstesinden gelemeyen herkesten nefret ederim.

SEYİRCİ: Nedir sahneye koyucunun görevleri?

SAHNEYE KOYUCU: Hüneri nedir sahneye koyucunun? Söyleyeyim. Oyun yazarının oyununu yorumlayan bir kimse olarak, sahneye koyucunun çalışmasını şöylece belirtebiliriz: Sahneye koyucu, oyunu yazarın elinden alır ve yorumunu metne bağlı kalarak yapacağına söz verir (en iyi sahneye koyucuları düşünerek bunu söylediğimi hatırdan çıkarmayın). Sonra, okur oyunu. Daha ilk okuyuşunda, oyunda bulunması gereken renk, ton, hareket ve ritm zihninde açık seçik belirir. Yazarın, eserine doldurduğu sahne tariflerine, dekor tasvirlerine vb. larına gelince, dikkate almaz bunları. İşinin gerçekten ustası olan bir sahneye koyucu bunlardan hiç bir şey öğrenemez çünkü.

SEYİRCİ: İyice anlayamadım. Oyun yazarı, eserindeki erkeklerle kadınların, içinde konuşup hareket edecekleri sahneyi tarif etmek zahmetine katlanmışsa, sahneye koyucu bu tarifleri dikkate almaz -daha doğrusu, hiçesabah katmaz– mı demek istiyorsunuz?

SAHNEYE KOYUCU: Hesaba katsa da olur, katmasa da; farketmez. Dikkat etmesi gereken nokta ortaya getireceği aksiyonla sahnenin,

oyunun şiirine veya nesrine, onun güzelliğine, anlamına denk düşmesidir. Oyun yazarı, bize göstermek istediği bir sahneyi, karakterler arasındaki konuşmanın gelişimi sırasında yapacağı tarifler ve tasvirlerle belirtir. Sözgelişi, *Hamlet*'in ilk sahnesini ele alalım. Sahne şöyle başlar:

BER. Kim var orada?
FRAN. Hayır, sen cevap ver; dur, kimsin söyle.
BER. Yaşasın kral!
FRAN. Bernardo?.
BER. Ta kendisi.
FRAN. Elifi elifine, tam vaktinde geldin.
BER. On ikiyi yeni vurdu; git, yat, Francisco.
FRAN. Çok teşekkür ederim. Dondurucu bir soğuk var. İliklerime işledi ayaz.
BER. Sakin geçti mi nöbetin?
FRAN. Bir fare tıkırtısı bile duymadım.
BER. Âlâ. İyi geceler.
Nöbet arkadaşlarım Horatio ile Marcellus'a rastlarsan, söyle, acele etsinler.

Sahneye koyucuya yol göstermek için bu kadarı yeter. Sahneye koyucu, bundan: gecenin on ikisi olduğunu, sahnenin açık havada geçtiğini, bir şatoda nöbetçilerin değiştirildiğini, havanın çok soğuk, ortalığın çok sakin ve karanlık olduğunu bulup çıkarabilir. Yazarın bu kadarla yetinmeyip yapacağı daha başka "sahne tarifleri" yersizdir, anlamsızdır.

SEYİRCİ: Şu halde siz, oyun yazarının sahne tariflerine girişmesini asla doğru bulmuyor, girişirse şayet, bunu da onun bakımından bir tecavüz sayıyorsunuz, öyle mi?

SAHNEYE KOYUCU: Tabiî, tiyatroculara karşı girişilmiş bir tecavüz değil midir bu?

SEYİRCİ: Ne yönden?

SAHNEYE KOYUCU: Önce, siz bana, bir oyuncunun, bir oyun yazarına karşı girişebileceği en büyük tecavüzün ne olduğunu söyleyin.

SEYİRCİ: Rolünü kötü oynamak mı?

SAHNEYE KOYUCU: Hayır, bu sadece, oyuncunun kötü bir zanaatçı olduğunu gösterir.

SEYİRCİ: Siz söyleyin öyle ise.

SAHNEYE KOYUCU: Bir oyuncunun bir oyun yazarına karşı girişebileceği en büyük tecavüz, yazarın oyunundaki sözcükleri, satırları çıkarıp atmak ya da "tuluat" dediğimiz yakıştırmalara başvurmaktır. Sadece oyun yazarına ait olan bir şeye saldırmak tecavüzdür. Shakespeare'de "tuluat" yapmak alışılmış birşey değildir, yapıldığı zaman da hoş karşılanmaz.

SEYİRCİ: Peki ama, oyun yazarının sahne tarifleri ile bunun ilgisi ne? Sonra, oyun yazarı, bu sahne tariflerini vermekle ne bakımdan tiyatroya karşı suçlu düşer?

SAHNEYE KOYUCU: Tiyatrocuların alanına el atmış olmak bakımından. Ozanın mısralarını çıkarıp atmak ya da tuluat yapmak suçsa eğer, sahneye koyucunun sanatına karışmak da suçtur.

SEYİRCİ: Dünyanın bütün oyunlarındaki sahne tariflerinin hepsi değersizdir öyle ise?

SAHNEYE KOYUCU: Okuyucu için değil, ama sahneye koyucu için, oyuncu için - evet.

SEYİRCİ: Fakat Shakespeare —

SAHNEYE KOYUCU: Shakespeare sahneye koyucuya pek seyrek buyruk verir... Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* için yazdığı, sahne tariflerini işitmek ister misiniz? Yazdığı şu: "Actus primus. Scaena prima." Bütün oyunun içinde perde veya sahne ile ilgili bundan başka sözcük yoktur. Gelelim, *Kral Lear*'e.

SEYİRCİ: Yo, yeter. Anlıyorum şimdi. Belli ki, Shakespeare, verdiği ipucundan yararlanarak tiyatro-adamlarının, gereken sahneleri bulup çıkarmak, tamamlamak hususundaki zekâlarına güvenmektedir. Peki, eylemler için de durum aynı mı? Shakespeare, *Hamlet* oyununda, sözgelişi, "Hamlet, Ophelia'nın mezarına atlar," , "Laertes ile göğüs göğüse döğüşür," biraz ilerde, "orada bulunanlar onları ayırır ve mezardan çıkarlar," gibisinden birtakım tariflere yer vermemiş midir?

SAHNEYE KOYUCU: Hayır, bu konuda tek kelime bile yazmamıştır. Bütün sahne buyrukları ve tarifleri, birincisinden sonuncusuna kadar, Mr. Malone, Mr. Capell, Theobald ve bu türden daha başka basımcıların tatsız uydurmalarıdır. Bu yüzden de, biz tiyatro adamları, oyuna burunlarını sokan bu kimselerin münasebetsizliklerinin acısını çeker dururuz.

SEYİRCİ: Ne gibi?

SAHNEYE KOYUCU: İçimizden birinin Shakespeare'i okuduğunu, zihnimizde, bu bayların "buyrukları"na aykırı bir hareket planı belirdiğini düşünün. Sonra, gene düşünün ki, fikirlerimizi sahneye getirmeye kalktığımızda, durup dinlenmeden, bilgicin biri tarafından, Shakespeare'in buyruklarını ve tariflerini, hatta hatta asıl niyetlerini değiştirmekle suçlanıyoruz.

SEYİRCİ: Peki ama, "bilgiçler" dediğiniz bu kimseler, Shakespeare'in, oyunlarında, sahne buyruklarına ve tariflerine yer vermediğini bilmezler mi?

SAHNEYE KOYUCU: Yaptıkları patavatsız eleştirmelerden çıkardığımız sonuca göre, insanın, bilirler galiba diyesi geliyor. Ama ben size, en büyük çağdaş ozanımızın, oyunlarına, sahne buyrukları ve tarifleri kat-

mayı, herşeyden önce gereksiz, sonra da tatsız bulduğunu göstermek istedim. İşte bunun için, Shakespeare tiyatro zanaatçısının - sahneye koyucusunun işini göz önünde bulundurmuştur, emin olabiliriz buna. Oyunu içine alacak sahneleri keşfetmenin sahneye koyucuya düşen bir görev olduğunu bildirdi Shakespeare.

SEYİRCİ: Anlıyorum; sahneye koyucunun öteki görevlerinin de neler olduğunu söyleyecektiniz.

SAHNEYE KOYUCU: İşte söylüyorum. Oyun yazarının, oyundaki buyruklarla tariflerin gereksizliğini, yararsızlığını ortaya koymuş bulunduğumuza göre, şimdi de, sahneye koyucunun hangi yoldan yazarın oyununu sadakatle yorumlamaya girişeceği konusu üzerinde durabiliriz. Sahneye koyucunun metne bağlı kalacağına söz verdiğini, ilk işinin de oyunu baştan sona okuyup büyük izlenimi almak olduğunu söylemiştim. Önce de belirttiğim gibi, sahneye koyucu, okuma sırasında, oyunun bütün rengini, ritmini, eylemini görmeye başlar. Ondan sonra, bir süre için, oyunu bir yana bırakır, (ressamın deyimi ile) paletini, zihninde, oyundan doğan izlenimin yarattığı renklerle donatır. Böylece, oyunu ikinci defa baştan sona okumaya oturduğunda öyle bir atmosferle karşılaştığını hisseder ki, denemeler yapmak gereğini duyar. İkinci okuyuşun sonunda, en belirli izlenimlerinin bir berraklık, bir sağlamlık kazandığını, daha az olumlu izlenimlerinin de silinip gittiğini farkeder. Bunları bir kenara not eder. Zihnini dolduran sahnelerle düşüncelerden bazılarını hemen çizgiye ve renge dökmeye kalkması da mümkündür. Ama bu işi, oyunu en az 5–6 kere okuduktan sonra yapması daha doğru olur.

SEYİRCİ: Bense, oyunun bu işini -sahne resminin çizilmesini- sahneneye koyucunun daima sahne ressamına bıraktığını sanırdım.

SAHNEYE KOYUCU: Evet, genel olarak bırakır. Çağdaş tiyatronun ilk gafi da budur işte.

SEYİRCİ: Nasıl bir gaf?

SAHNEYE KOYUCU: Şöyle: *A* bir oyun yazmış, *B* de onu sadakatle yorumlamaya söz vermiştir. Bir oyunun ruhu gibi ele avuca sığmaz bir şeyin yorumu öylesine nazik bir konudur ki, bu konuda en önemli noktanın, o oyunun ruh bütünlüğünü korumak olduğunu bilir misiniz? En iyisi, bütün işleri *B*'nin kendi üzerine alması mıdır? Yoksa, *B*'den veya *A*'dan ayrı görüşte ve düşünüşte olan *C,D,E* gibi kimselere bırakması mı?

SEYİRCİ: Kuşku yok ki, en iyisi öncekidir. Gelgelelim, üç kişinin yapacağı işi bir kişinin yapması mümkün müdür acaba?

SAHNEYE KOYUCU: Eğer, bir sanat eseri için dirimsel önemi olan bir şeyin, bütünlüğün elde edilip korunması söz konusu ise, bunun biricik yolu da budur.

SEYİRCİ: Demek oluyor ki, sahneye koyucu, sahne ressamını çağırıp da ona bir sahne eskizi çizmesini söylemez, bu işi doğrudan doğruya kendisi yapar, öyle mi?

SAHNEYE KOYUCU: Elbette. Sahneye koyucu, masasının başına geçip güzel manzaralı yerlerde, yeterince kapıları ve pencereleri olan, tarihsel gerçekliğe uygun, hoş bir desen çizmekle kalmaz sadece, fakat herşeyden önce, oyunun ruhu ile bağdaşacağına inandığı belirli renkleri seçer, bağdaşmayacak olanları ise bir yana iter. Sonra, deseninin merkezi olarak seçtiği –kemer, pınar, balkon ve yatak gibi– birtakım belirli şeylerle bir maket meydana getirir. Daha sonra, oyunda adı geçen ve görünmesi gereken ne varsa onları da katar buna. İşi bitmemiştir henüz; birer birer oyundaki bütün karakterleri, giderek, her karakterin her hareketini, giydikleri urbaları da katar. Gene de, maketinde birtakım hatalar yapmış olabilir. Öyle ise, örtmeli o maketin üstünü, ta başa dönmek, işe yeniden girişmek pahasına da olsa bundan kaçınmayıp hatasını düzeltmelidir–yahut yeni bir makete başlamak zorunda da kalabilir. Her iki halde de, maket veya taslak, bakanların gözlerini doyuracak şekilde, yavaş yavaş uyumlu olarak gelişmelidir. Göze hitabedecek olan bu taslağın hazırlanışı sırasında ressama, şiirin veya nesrin sesi kadar, aynı zamanda duygu ve anlam da önderlik eder. Her şey olup bittikten sonra, fiilî çalışmaya geçilebilir.

SEYİRCİ: Hangi fiilî çalışma? Bana öyle geliyor ki, sahneye koyucu çoktandır böyle bir çalışma yapıp durmaktadır zaten.

SAHNEYE KOYUCU: Evet, olabilir; gelgelelim, güçlükler daha yeni başlamıştır. Fiilî çalışma sözü ile, muazzam dekor panolarının fiilen boyanması, giysilerin fiilen dikilmesi gibi hünerli işçilik isteyen bir çalışmayı anlatmak istiyorum.

SEYİRCİ: Sahneye koyucu, dekorlarının panolarını kendisi boyar, giysilerini kendisi biçer ve de diker demeyeceksiniz sanırım.

SAHNEYE KOYUCU: Hayır, sahneye koyucu bu işleri her zaman ve her oyunda yapar demeyeceğim. Ama hiç değilse, çıraklığı sırasında, bir iki kere olsun, bu işleri yapmış, ya da bu karmaşık zanaatların bütün teknik yönlerini yakından incelemiş olmalıdır diyeceğim. Böyle olursa, o zaman, hünerli zanaatçılara, kendi değişik konularında yol göstericilik edebilir. Panolar boyanmaya, giysiler dikilmeye başladıktan sonra, oyunculara rolleri dağıtılır, onlar da provaya geçmeden önce rollerini ezberlemeye başlarlar (Tahmin edeceğiniz gibi, alışılagelmiş bir yöntem değil bu, ama benim anlatmaya çalıştığım sahneye koyucu böyle yapmalıdır.). Bu arada, panolarla giysiler hemen hemen hazırdır artık. Bir oyunu bu noktaya getirmek için gerekli, dikkate değer, aynı zamanda yorucu işlerin hepsini bir bir sayıp dökecek değilim. Fakat, panolar sahneye, giysiler oyuncuların üzerine geçtikten sonra bile, işin büyük güçlüğü gene de yenilmiş sayılmaz.

SEYİRCİ: Sahneye koyucunun işi daha bitmedi mi yani?

SAHNEYE KOYUCU: Bitmek mi? Ne diyorsunuz siz?

SEYİRCİ: Şey, ben sanmıştım ki, dekorlarla giysiler hazır olduktan sonra, ötesi oyunculara kalmaktadır.

SAHNEYE KOYUCU: Hayır, sahneye koyucunun en dikkate değer çalışması şimdi başlamaktadır. Dekoru kurulmuş, karakterleri giydirilip kuşatılmıştır. Kısaca, sahneye koyucunun önünde bir çeşit düş tablosu durmaktadır. Oyuna başlayacak olan bir, iki, ya da daha fazla oyuncudan başka kim varsa hepsini sahneden çıkartır, onları ve de dekoru ışıklama işine girişir.

SEYİRCİ: Peki, bu, baş elektrikçi ile yardımcılarının işi değil midir?

SAHNEYE KOYUCU: Evet, ışıklama onların işidir ama, bu ışıklamanın nasıl yapılacağı sahneye koyucuya bırakılmıştır. Daha önce de belirttiğim gibi, gerekli eğitimi görmüş, anlayışlı bir kişi olan sahneye koyucu, panoları boyama, karakterleri giydirip kuşatma konusunda nasıl kendine özgü bir yol bulmuşsa, oyunun dekorunu aydınlatma konusunda da gene kendine özgü bir yol bulacaktır. Eğer "ahenk" sözcüğü ona göre hiç bir anlam taşımıyorsa, bunu ilk gelene bırakması gerekir.

SEYİRCİ: Yani siz, kısaca, sahneye koyucu doğayı öylesine yakından incelemiştir ki, şu veya bu yükseklikten güneşin nasıl parlaması yahut şu veya bu yoğunlukta ay ışığının odanın içine nasıl dolması gerektiği yönünde elektrikçilerine buyruk verebilir demek istiyorsunuz öyle mi?

SAHNEYE KOYUCU: Hayır; böyle bir şey diyemem. Çünkü, benim sahneye koyucumun amacı doğanın ışıklarını yeniden yaratmak değildir. Ayrıca, sahneye koyucu, böyle olanaksız bir işe de girişmemelidir. Benim sahneye koyucum doğayı *tekrarlamamalı*, doğanın en güzel, en canlı yönlerini *andırmak* için çaba göstermelidir. Bundan ötesi çizmeden yukarı çıkmak olur. Bir sahneye koyucu, pekâlâ bir sanatçı olmak isteyebilir, bu onun hakkıdır, ama göksel kuvvetlerle yarışa kalkmak kendisi için iyi sonuçlar vermez. Hiç bir zaman doğayı kopya veya hapsetmeye çalışmayarak bundan sakınabilir. Çünkü doğa ne hapsedilebilir, ne de herhangi bir kimsenin kendisini başarı ile kopya etmesine izin verir.

SEYİRCİ: Peki, sahneye koyucu ne yolda girişir çalışmaya? Sözünü ettiğimiz, sahnenin, giysilerin aydınlatılması konusunda ona kim yol gösterir?

SAHNEYE KOYUCU: Kim yol gösterir? Kim olacak, sahne, giysiler, şiir, nesir, piyesin özü. Bütün bunlar, dediğim gibi, birbiri ile uyumlu bir hale getirilmiştir artık –hepsi kusursuz, pürüzsüz akıp gitmektedir– bunun böylece sürüp gitmesi ve de bu uyumu yaratan sahneye koyucunun, aynı zamanda, onu korumakla da yükümlü biricik kişi olması gerektiği açık değil mi?

Sahneye Koyucunun – sahne, giysi, ışıklama gibi – çeşitli görevlerini gözden geçirmiş bulunuyoruz. Şimdi de, işin en ilginç yönüne, bütün

hareketlerinde ve konuşmalarında kişilerin yönetimine geldik. Oyunculuğun –yani oyuncuların konuşmaları ile hareketlerinin düzenlenmesi işinin– onların keyfine bırakılmamasını hayretle karşıladınız. Fakat bu işin ne demek olduğunu bir an düşünün! Uğraşa didine elde edilen belirli bir düzenin gelişigüzel katkılarla birden bozulmasına razı olabilir misiniz?

SEYİRCİ: Nasıl yani? Gerçi demek istediğinizi anlıyorum, ama, oyuncunun, düzeni nasıl bozabileceğini daha açık – seçik, daha tam bir biçimde açıklayamaz mısınız?

SAHNEYE KOYUCU: *Bilinçsiz olarak* bozar, anlıyor musunuz? Oyuncu çevresi ile uyuşmazlığa bile bile düşer demek istemiyorum, hayır, farkında olmadan düşer. Kimi oyunculardа bu konuda gerekli koruyucu içgüdüler varsa da kimilerinde hiç yoktur. Koruyucu içgüdülere sahip olan oyuncular bile sahneye koyucunun buyruklarına bağlı kalmaksızın düzeni koruyamaz, uyumlu olamazlar.

SEYİRCİ: Anlaşılıyor ki, siz, baş erkek oyuncuyla baş kadın oyuncuya bile, kendi içgüdülerine, kendi akıllarına göre, hareket edip oynama izni vermiyorsunuz, öyle mi?

SAHNEYE KOYUCU: Hayır, özellikle onlar sahneye koyucunun buyruklarına öncelikle uymalıdırlar, uydukları ölçüde düzenin merkezi -heyecan yapısının kalbi haline gelirler.

SEYİRCİ: Peki, bu nokta oyuncularca anlaşılmış, değerlendirilmiş midir?

SAHNEYE KOYUCU: Evet. Gelgelelim, bu iş bu kadarla bitmiyor. Aynı zamanda, çağdaş tiyatroda en önemli şeyin oyun olduğunu, oyunun dosdoğru ve tastamam yorumlanması gerektiğini de anlayıp değerlendirmelidirler. Bunu bir örnekle açıklayayım size. Diyelim ki, sahneye konacak oyun *Romeo ve Juliet*'dir. Oyunu inceledik, dekoru, giysiyi hazırlayıp ışıkladık; sıra oyuncularla provalarımıza geldi. Sövüşen, dövüşen, birbirini öldüren o ele avuca sığmaz, o azılı Verona'lıların ilk hareketi bizi dehşete düşürür. Aşk, şarkı ve gül dolu küçük beyaz kentin, kilise kapılarında, mayıs ortası şenliklerinde yahut bir kızın penceresi altında hemen patlamaya hazır, akla sığmaz, iğrenç bir kinin yer etmiş olması bizi korkudan ürpertir. İşte bu havanın hemen ardından, hatta biz, Capulet'lerin de, Montague'lerin de yüzlerine sinmiş olan çirkinliği henüz hatırımızda tuttuğumuz bir sırada, karşıdan bir Montague delikanlısı, biraz sonra Juliet'in aşığı ve sevgilisi olacak Romeo'muz çıkagelir. Şu halde, Romeo gibi hareket edip Romeo gibi konuşmakla görevlendirilen kimse, size evvelce belli bir biçim diye belirtmiş olduğum bu hava ve tasarı içinde konuşup hareket etmek zorundadır. Bakışlarımızın içinden belli bir biçimde, belli bir noktaya, belli bir ışıkta geçmeli, başı belli bir açıda görünmeli, gözleri, ayakları, tepeden tırnağa bütün vücudu (çoğu zaman olduğu gibi), oyuna

uymayan kendi düşüncelerine değil, oyunun kendisine uymalıdır. Çünkü, (bir raslantı sonucu, güzel de olsa) oyuncunun kendi düşünceleri, sahneye koyucunun titizlikle hazırlamış olduğu düzene yahut ruha uygun düşmeyebilir.

SEYİRCİ: Romeo karakterini canlandırmaya kalkan, güçlü bir oyuncu da olsa, sizce sahneye koyucu o oyuncunun hareketlerini gene de denetlemeli midir?

SAHNEYE KOYUCU: Elbette; şu noktayı belirteyim ki, oyuncu ne kadar güçlü, anlayış ve beğeni yönünden ne kadar üstün olursa, denetlenmesi de o kadar kolay olur. Aslına bakılırsa ben, özellikle, bütün oyuncularının incelmiş bir beğeniye ve sahneye koyucusunun da seçkin hünerlere sahibolduğu bir tiyatrodan söz ediyorum.

SEYİRCİ: Peki ama, böylece siz, bu anlayışlı ve incelmiş beğeni sahibi oyuncuların kuklalaşmalarını istemiş olmuyor musunuz?

SAHNEYE KOYUCU: Kendi güçlerinden kuşkusu olan bir oyuncudan beklenecek anlamlı bir soru! Bir kukla, şimdilik, kukla oyununda hoşa giden, neşe dağıtan bir oyuncaktır sadece. Ama bir tiyatro için bir oyuncaktan daha fazlasına ihtiyacımız var bizim. Ne yazık ki, bazı oyuncuların sahneye koyucuyla ilişkilerine egemen olan duygu işte budur. Böyleleri, sahneye koyucunun elinde ipleri çekilen birer kukla oldukları sanısındadırlar, alınırlar buna, incinirler - hakarete uğradıkları duygusuna kapılırlar.

SEYİRCİ: Anlıyorum.

SAHNEYE KOYUCU: Peki, bu oyuncuların gönüllü olarak denetlenmeyi istemeleri gerektiğini de anlıyor musunuz? Bir an için, gemi yolcuları arasındaki ilişkiyi düşünürseniz, bir tiyatroda yer alan kişiler arasındaki ilişkiden neyi kastettiğimi de anlarsınız... İçinde yüzlerce kişinin görev aldığı bir tiyatronun, pek çok yönlerden bir gemiye benzediğini ve aynı yönetimi gerektirdiğini anlamak da sizin için zor olmayacaktır. Ayrıca, en küçük bir başkaldırma belirtisinin bile nasıl büyük felâketler doğurabileceğini anlamanız da zor olmayacaktır sanırım. Donanmada isyan kapıları sıkıca kapanmıştır, tiyatroda ise kapanmamıştır. Donanma, bir kaptanın, o geminin kralı, hatta amansız bir yöneticisi olduğunu açık ve şaşmaz bir deyişle belirlemiş, kestirip atmıştır. Gemide başgösteren bir isyana harp divanı el koyar, suçlularına, çok ağır cezalar verir, hapseder onları ya da görevlerinden atar.

SEYİRCİ: Herhalde, tiyatro için de aynı yollara başvurulsun demek istemiyorsunuz, değil mi?

SAHNEYE KOYUCU: Tiyatro, gemi gibi, savaş amaçları ile ortaya konmuş değildir. Böyle olduğu için de, tiyatroda disiplin, herhangi bir iş kolundaki kadar önemli olmakla beraber, hesaba kitaba sığmaz neden-

ler yüzünden, bu derece dirimsel bir önemle ele alınmaz. Ben size, bir tiyatroda disiplinin, sahneye koyucuya yahut kaptana inançla, gönülden bağlanıp itaat demek olduğunu, bu anlayışın dışında ise hiç bir büyük başarının elde edilemeyeceğini anlatmak istiyorum.

SEYİRCİ: Peki ama, oyuncular, sahne adamları, bütün ötekiler gönüllü işçiler değil midir?

SAHNEYE KOYUCU: Ah, sevgili dostum, tiyatronun bu seçkin yaratılışlı kadınları ile erkeklerinin yerini kimsecikler tutamaz. Gönüllü olmaya candan gönüllüdürler. Gelgelelim, yargıları zaman zaman çıkmaza varır, boyun eğici oldukları kadar da başkaldırıcı olmak isterler, sanat seviyesini hem yükseltmek isterler, hem de düşürmekten kendilerini alamazlar. Bayrağı geminin direğine çekerken – gerçi kırk yılda bir hayal edilebilirse de bu – tiyatronun donanma subayları düşmanla hemen *uzlaşma*, tehlikeli bir uzlaşma öğüdüne girişirler. Bizim düşmanlarımız ise, bayağılık, seyircinin geri düşünceleri ve cahilliktir. "Subaylar"ımız bu düşmanlara teslim olmamızı isterler. Tiyatrocuların henüz yeterince kavramadıkları nokta, *üstün bir sanat seviyesinin ve o seviyeyi bekleyen sahneye koyucunun değeridir.*

SEYİRCİ: Neden sahneye koyucu da bir oyuncu, bir sahne ressamı olmamalı öyle ise?

SAHNEYE KOYUCU: Siz komutanınızı erlerinizin arasından rasgele seçer, sonra onu yüzbaşılığa yükseltir, daha sonra tüfekleri ve ipleri istediği gibi kullanmasına izin mi verirsiniz? Olmaz öyle şey; bir tiyatronun sahneye koyucusu, şu veya bu sanatçıdan apayrı bir insan olmak zorundadır. Sahneye koyucu, ipleri bilmeli, ama onlara elini sürmemeli.

SEYİRCİ: Birçok ünlü tiyatro liderlerinin aynı zamanda oyuncu ve sahneye koyucu oldukları da bir gerçektir sanırım.

SAHNEYE KOYUCU: Evet, doğrudur. Doğrudur ama, o liderlerin yönetimi altında herhangi bir başkaldırma olayının meydana geldiğine beni kolay kolay inandıramazsınız. Bütün bu, durumlar sorununun tamamıyle ötesinde bir sanat sorunu, iş sorunu var. Bir oyuncu, sahne yönetimini üstüne aldığı ve de öteki oyundaşlarından daha üstün nitelikte bir oyuncu olduğu taktirde, içgüdüsü kendisini her şeyin merkezi haline getirir. Böyle bir oyuncu şunu şöyle, bunu böyle yapmadıkça eserin sığlaştığı, doyurucu olmadığı duygusuna kapılacaktır. Oyundan çok kendi rolüne önem verecek, gide gide, eseri bir bütün olarak göremez hale gelecektir. Bu ise, eser için hiç de iyi değildir. Tiyatroda bir sanat eseri meydana getirmenin yolu bu olamaz.

SEYİRCİ: Peki, aynı zamanda büyük bir sanatçı olduğu halde, sahneye koyucu olarak, hiç bir zaman sizin dediğiniz gibi hareket etmeyen,

tıpkı öteki konulara karşı tutumunda olduğu gibi, kendini de daima bir oyuncu anlayışı ile ele alan bir oyuncu bulmak olasılık dışı mıdır?

SAHNEYE KOYUCU: Olasılık dışı diye birşey yoktur. Bununla beraber, dediğiniz yolda hareket etmek oyuncunun yaratılışına aykırıdır, bu bir; ikincisi, sahneye çıkıp oynamak sahneye koyucunun yaratılışına aykırıdır; üçüncüsü, bir insanın aynı anda iki ayrı yerde birden bulunması da bütün doğaya aykırıdır. Kısaca, belli dekorlar ve kişilerle kuşatılan, belli bir durum içinde kendi beyninin yardımı ile belli heyecanlar yaymaya hazır olan oyuncunun yeri sahne üstüdür; sahneye koyucu ise, herşeyi bütünü ile görebilmek için, sahnenin önünde yerini alır. Görüyorsunuz ki, mükemmel sahneye koyucumuz olabilecek o mükemmel oyuncumuzu ele geçirsek bile, aynı anda iki ayrı yerde birden bulunması olanaksızdır. Küçük bir orkestrada birinci keman partisini çalan kişiyi şef yerinde gördüğümüz oluyorsa da, bu, ne bir tercihten doğmaktadır, ne de doyurucu bir sonuç verir; ayrıca, büyük orkestralarda böyle bir şeye hiç raslanmaz.

SEYİRCİ: Anlıyorum. Şu halde siz, sahne üzerinde yönetim işini sahneye koyucudan başkasına vermek taraflısı değilsiniz.

SAHNEYE KOYUCU: İşin mahiyeti başka türlüsünü gerektirmez.

SEYİRCİ: Bu yönetimi, hatta oyun yazarına bile vermek istemiyorsunuz, öyle mi?

SAHNEYE KOYUCU: Eğer oyun yazarı oyunculuk sanatını, sahne -ressamlığını, giysiciliği, ışıkçılığı, dansı denemiş, incelemişse belki, aksi halde hayır. Tiyatronun içinde doğup büyümeyen oyun yazarları, genellikle bu sanatları pek bilmezler. Tiyatroya karşı beslediği aşkı hiç eskimeyen ve eksilmeyen Goethe, birçok yönden en büyük sahneye koyuculardan biriydi. Fakat, kendini tamamıyle Weimar Tiyatrosuna verince ne yapacağını unuttu, sonra bunu ona peşinden gelen büyük müzikçi hatırlattı. Goethe, kendinden daha üstün bir yetkeyi, yani tiyatronun sahibini yanına aldı. Wagner, onun tiyatrosunu ele geçirecek, onun şatosunda bir çeşit derebeyi baronu olacak kadar tedbirliydi, dikkatliydi.

SEYİRCİ: Bir tiyatro yönetmeni olarak Goethe'nin hatası bu muydu?

SAHNEYE KOYUCU: Elbette. Çünkü Goethe, birtakım zağarların, tiyatronun giyinme odalarına kadar yaklaşmalarına fırsat verecek kapıların anahtarlarını elinde tutmaktaydı; bu anahtarları iyi kullanabilseydi, baş oyuncu bayan kendini ve tiyatroyu bu derece gülünç bir duruma düşürme olanağını asla bulamazdı ve de Weimar bir tiyatro içinde işlenebilecek hataların en ahmakçasını bir gelenek haline getirmekten kurtulmuş olurdu.

SEYİRCİ: Kuşku yok ki, birçok tiyatroların gelenekleri, sahne üzerinde sanatçının yeterli bir saygı ile dizginlenmediğini göstermektedir.

SAHNEYE KOYUCU: Evet, tiyatro üstüne, tiyatronun sanattan yana cahilliği, bilgisizliği üstüne çok şey söylenebilir. Ama bir insan, şok neticesi anî bir sıçrayışla tekrar ayakları üstüne dikilme umudu olmadıkça, yerde serili yatan bir şeye ne tekme atar, ne de yumruk.. Batı kesimindeki tiyatromuz yerde serili yatmaktadır. Doğu ise, hâlâ bir tiyatrosu olmakla öğünür. Burada, bizim Batıda ise, tiyatro tek ayağının üstünde güçlükle durmaktadır. Ben bir *Renaissance* gözlüyorum.

SEYİRCİ: Nasıl gerçekleşebilir bu?

SAHNEYE KOYUCU: Kendisini tiyatronun biricik yönetmeni haline getirecek bütün nitelikleri kişiliğinde toplayan bir insanın ortaya çıkışı ve de bir araç olarak tiyatronun geçireceği reform yolu ile. Bu yol açıldıktan, tiyatro, mekanizmin bir şaheseri haline geldikten, yeni bir teknik bulduktan sonra, hiç zorluk çekmeden, kendine özgü *yaratıcı bir sanatı* rahatlıkla geliştirebilir. Gelgelelim, tiyatronun kendine güvenli, yaratıcı bir sanat olarak tastamam belirmesi için daha çok uzun bir gelişim yolundan geçmesi gerekmektedir. Bazı tiyatro adamları tiyatro yapıları üzerinde şimdiden çalışmaya başlamış bulunmaktadırlar; kimi oyunculuğa, kimi dekora yenilik getirme çabasında. Bütün bunların da değeri pek fazla olmamak gerekir. Herşeyden önce şunu kabul etmeliyiz ki, tiyatronun bir tek sanat dalında değil, aynı zamanda, aynı tiyatroda, bütün öteki sanat dallarında da reform yapılmadıkça, bu reformdan ya çok az sonuç alınır, ya da hiç alınmaz. *Tiyatro sanatının tüm Renaissance'ı, reformun bu genişlikte ve derinlikte gerçekleşmesine bağlıdır.* Daha önce de söylediğim gibi, Tiyatro Sanatı: oyunculuk, dekor, giysi, ışıklama, marangozluk, şarkı, dans vb. gibi birçok bölümlere ayrılmıştır; bundan, daha başlangıçta, BÖLÜKPÜRÇÜK değil, BAŞIBÜTÜN bir reform gerektiği sonucuna varılmalıdır. Ayrıca, tiyatroda, bir *parça*'nın, bir sanat dalının bütün öteki parçalarla ve sanat dalları ile *doğrudan doğruya* ilgisi ve ilişkisi olduğu, düzensiz, gelişigüzel bir reformdan hiç bir sonuç alınamayacağı, ancak sistemli bir gelişimin verimli olabileceği de hatırdan çıkarılmamalıdır. İşte bunun içindir ki, Tiyatro Sanatı'nda özlenen reformun, ancak, tiyatronun bütün sanat dallarını incelemiş ve denemiş olan kişilerce gerçekleştirilebileceğini söylemekteyiz.

SEYİRCİ: Yani, sizin ideal sahneye koyucunuz yapacak bu işi.

SAHNEYE KOYUCU: Evet. Konuşmamızın başında, tiyatro sanatında Renaissance'a karşı beslediğim inancın, sahneye koyucunun Renaissance'ına bağlı olduğunu belirtmiştim. Sahneye koyucu: oyuncuları, dekoru, giysiyi, ışığı, dansı yerli yerinde ve doğru olarak kullanmayı öğrendiği ve bunların yardımı ile yorum sanatlarının da ustası olduğu zaman,

eylemin, çizginin, rengin, ritmin, sözcüklerin de ustası olur ki, bu sonuncular ötekilerin gelişiminin bir ürünüdür. Daha sonra, Tiyatro Sanatı'nın, haklarını yeniden elde edeceğini, yaratıcı bir sanat olarak kendi eserine güveninin artacağını, giderek yorumlayıcı bir sanat olmaktan da kurtulacağını söylemiştim.

SEYİRCİ: Doğru, ama ben o zaman ne demek istediğinizi iyice anlayamamıştım. Şimdi, varmak istediğiniz noktayı kavrayabiliyorsam da, gene de sahneyi bir türlü ozanından yoksun düşünemiyorum.

SAHNEYE KOYUCU: Ne? Ozan tiyatro için yazmadıkça bir şey mi eksilecek sanıyorsunuz?

SEYİRCİ: Oyundan yoksun kalınacak.

SAHNEYE KOYUCU: Emin misiniz bundan?

SEYİRCİ: Kuşku yok ki, ozan ya da oyun yazarı sahne için eser yazmadıkça, oyun da varolmaz.

SAHNEYE KOYUCU: Hiç bir oyun, sizin bu sözcüğe verdiğiniz anlamda varolmayacaktır.

SEYİRCİ: Evet ama, siz, seyirciye bir şey sunmaya niyetleniyorsunuz. Öyle sanıyorum ki, o şeyi seyirciye sunabilmeniz için de daha önceden onu elinizde bulundurmanız gerekmektedir.

SAHNEYE KOYUCU: Elbette; tastamam, yerinde bir hatırlatma. Ancak, yanıldığınız nokta, o *şeyin* sözcüklerden meydana gelmesi gereken, hiç bir suretle değişmez bir gelenek veya görenek donmuşluğunda olduğunu düşünmenizdir.

SEYİRCİ: Peki, seyirciye sunulacak olan ve sözcüklerden meydana gelmeyen bu şey nedir?

SAHNEYE KOYUCU: Önce şu soruma cevap verin, bir düşünce bir şey değil midir?

SEYİRCİ: Evet, bir şeydir, ama biçimi yoktur o şeyin.

SAHNEYE KOYUCU: Bir düşünceye istediği biçimi vermekte sanatçı özgür değil midir?

SEYİRCİ: Özgürdür.

SAHNEYE KOYUCU: Peki, tiyatro sanatçısı tutar da ozanınkinden başka bir gereç kullanırsa, bu, bağışlanmaz bir cinayet mi olur?

SEYİRCİ: Hayır.

SAHNEYE KOYUCU: O halde, bulabildiğimiz ya da icat edebildiğimiz, diyelim ki, daha da iyi bir amaca yararlı olmayan bir gereç kullanarak bir düşünceye biçim vermeye çalışamaz mıyız? Hakkımız yok mu buna?

SEYİRCİ: Var.

SAHNEYE KOYUCU: Güzel; şimdi, şu birkaç dakika içinde söylemek zorunda olduğum şeylere dikkat edin, sonra da eve dönüp dedikleri-

min üzerinde bir süre düşünün. Bütün haklarımı tanıdınız, kabul ettiniz madem, şimdi de geleceğin tiyatro sanatçısının hangi gereci kullanarak şaheserini yaratacağını söyleyeyim size: *Eylem*'den, *Sahne*'den, *Ses*'ten yaratılacaktır bu şaheser. Çok basit, değil mi?

Eylem sözü ile, hem jesti, hem dansı belirtmek istiyorum, aynı zamanda eylemin şiirini ve nesrini de.

Sahne sözü ile, dekordan başka ışık gibi, giysi gibi göze görünen ne varsa hepsini.

Ses'e gelince, okunan sözcüğün karşıtı olarak, konuşulan ya da *teganni* edilen sözcüğü anlatmak istiyorum. Çünkü, konuşulmak üzere yazılan sözcükle okunmak üzere yazılan sözcük apayrı iki şeydir.

Son olarak, konuşmamızın başlangıcında söylediklerimi her ne kadar tekrar etmiş oldumsa da, düşüncelerim karşısında şaşkınlığa uğramayışınızdan hoşnut kaldığımı sözlerime eklemeliyim.

Çeviren: **Suat TAŞER**

max reinhardt ● oyuncu üzerine konuşma [1]

Tiyatro, bugün kendini yaşatma savaşı içindedir. Ama bu savaş, genel bir sorun olan, gişeyi yaşatma savaşı değildir. Tiyatro daha çok, kendi damarlarındaki kandan acı çekmektedir; bugün –uzun bir süredir olduğu gibi– ne yalnızca edebî besilerle doyurulabilir, ne de salt tiyatro vitamini ile ayakta tutulabilir.

Çağımız, büyük bir eli açıklıkla tiyatroya çok sayıda oyuncu verdi. Bunlar henüz en güzel biçimlerde filizleniyorlar. Öbür yanda, artık bugün damla damla akmağa başlamış ve çağımızın acı gerçeklerini güçsüz bir yolda yansıtan, tükenmiş tiyatro edebiyatı ise elimizdeki tek gereç. İnsanın yaratma gücü bugün çok başka yataklardan akıyor; ve bu anda akıyor. Ama biz de bu "an"lar içinde yaşıyoruz.

Yalnızca onun ve başka kimsenin olmayan tiyatro, ancak oyuncuyla iyileşebilir. Bütün büyük oyun yazarları, aynı zamanda doğuştan oyuncu idiler ve tiyatro olayını bizzat yaşadılar.

1 Büyük tiyatro adamının 1928 yılında, Columbia Üniversitesi'nde yaptığı konuşmadan.

Shakespeare, tiyatronun en büyük ve hiç bir kimseyle kıyaslanamayacak bir raslantısıdır. O, hem yazar, hem oyuncu, hem de yönetici idi. O, sözcükleriyle manzaralar boyayan bir ressam, büyük anıtlar yapan bir mimardı. O, bu dünyanın ikinci yaratıcısıydı. Çünkü o, insanı büyüleyen, kusursuz bir dünya yarattı: çiçeklerle süslü ovaları, fırtınalarıyle denizleri, güneşin, ayın ve yıldızların ışığını, bütün korkunçluğuyle ateşi, hayaletleriyle havayı ve insanları dünyaya getirdi. Tüm istekleriyle ve tüm büyüklükleriyle insanları, hem de en hayat dolu gerçekleriyle... Shakespeare'in gücü sınırsız ve akıl almayacak büyüklüktedir. O aynı anda Hamlet, Kral Claudius, Ophelia ve Polonius'tu. Benliğinde Othello ile Iago, Falstaff ile Prens Heinz, Shylock ile Antonio, Zettel ile Titania gibi güldüren ve acı veren soytarılar aynı anda yaşıyorlardı. Bütün bu kişiler onun anlaşılmaz varlığının bölümleri idiler. O, bütün bu insanları görünmeyen ve bilinmeyen bir tanrı gibi kapsamıştı.

Tiyatro, büyük ruhlardan yoksun kaldı mı, dünyanın en zavallı işi, en acınacak fahişeliği olabilir. Ancak tiyatro seyretmek ve oynamak isteği insanların ilksel eğilimlerinden biridir. Ve bu eğilim oyuncu ile seyirciye tekrar tekrar ve her zaman bir oyunu birlikte sürdürmeyi sağlar, mutluluk veren en yüce tiyatroyu vereder. Çünkü her insanda, az ya da çok, değişime yönelen bir özlem vardır.

Biz, hepimiz, her türlü özlem, alınyazısı ve hayat biçimine bir olasılıkla bağlıyız. "İnsanî olan hiç bir şey bize yabancı değildir." Böyle olmasaydı, başka insanları ne hayatta, ne sanatta anlayamazdık. Ancak soyaçekim, yetişiş ve eğitim, kişisel deneyler içimizdeki binlerce tohumdan yalnızca birkaçını büyütüyor ve geliştiriyor. Geriye kalanlar yavaş yavaş çürüyüp ölüyor.

Burjuva düzeni çok dar bir sınır içindedir ve duygu yönünden kısırdır. Bu düzen, yoksulluğu içinden, bazen kötüye, bazen doğruya yönelten erdemler varetmiştir.

Normal bir insan, genel olarak hayatında bir kez âşık olmanın tadını, bir kez özgürlüğün sevincini, bir kez esaslı bir nefreti duyar, yine bir kez çok sevdiği birini derin bir hüzünle gömer ve sonunda da bir kez kendi ölür gider. Ama böyle yalnızca bir kez sevmek, nefret etmek, sevinmek ve acı duymak içimizdeki, yaratılıştan varolan yetiler için çok azdır.

Kaslarımız ve organlarımız tutulmasın diye hergün jimnastik yaparız. Oysa bütün hayatımız boyunca iş görebilecek yetide olan ruhsal organlarımız kullanılmamakta ve böylece zamanla iş görme yetisini yitirmektedir. Oysa ruhsal, aklî ve hatta gövdesel sağlığımız bu organlarımızın çalıştırılmasına bağlıdır. Farkında olmadan, bazen yürekten bir gülüşün bizi nasıl rahatlattığını, içten bir ağlamanın nasıl hafiflettiğini ya da bir kızgınlığın nasıl bizi yumuşattığını duyarız. Evet, sık sık böyle bir kaçışı elimizde olmadan isteriz.

Ne var ki, bizim insanları yetiştirme yöntemimiz bu doğal duygusal eğilime karşıttır. Bu yetiştirme alışkanlığının ilk buyruğu: "içinde duyduğunu saklayacaksın"dır. Böylece çağımızın hastalığı olan isteri ve hayatı zaten dolduran boş gösteriler, yapmacıklar ortaya çıkmakta ve baskı altında tutulanı bozmaktadır.

Biz insanlar, toplumsal bir kalkan olarak kullandığımız belli birkaç ifade biçiminin dışına çıkamayız. Bu korunma yolu öylesine katı ve dardır ki, doğal bir duygu boşanmasına yer kalmaz. Her durumda kullandığımız bir iki düzine ucuz sözümüz vardır. Katılıyormuş, seviniyormuş, değerlendiriyormuş tavırlarında ya da her insan yüzünde aynı biçimde beliren kibarlık sırıtmasında olduğu gibi. Düğünlerde, vaftiz ve cenaze törenlerindeki el sıkışmalar, selâmlamalar, kaş çatmalar, gülümsemeler korku verici bir duygu yoksunluğu ile yapılan bir hayaletler tiyatrosunu ortaya çıkarmaktadır.

Toplumsal töreler böylece bizzat tiyatro oyuncusunu, yani duygu işini meslek seçmiş sanatçıları bozmuştur. İnsan kuşaklarının doğal hareket etmelerine böylesine engel olunup bir baskı yaratıldıktan sonra bugün geriye ne baskı yapılacak bir insan, ne de bu durumu çözümleyecek bir araç kalmıştır.

Doğa her insana kendine özgü bir yüz vermiştir. Bir ağaçta birbirinden çok ayrı biçimde yaprak ne kadar seyrek bulunursa, birbirine tıpatıp benzeyerek doğan insan da o kadar azdır. Oysa burjuvazi deresinin aktığı daracık yatakta insanlar gün geçtikçe birbirlerinin kalıbına tıpa tıp girmekte ve birbirlerine benzeyen yuvarlak çakıl taşlarını andırmaktadırlar. Biri öbürünün burnundan düşmüştür sanki. Yüzlerindeki ifadede aynı üslûpta bir yontulma görülür.

Bir tiyatro oyuncusunun kaynağı en arı görünüşüyle çocuklarda izlenir. Çocukların algı yetileri örneksizdir. Hele oyunlarında bir şeyi ya da bir kimseyi temsil etme güdüleri öylesine ham, öylesine gerçek yaratıcıdır ki. Çocuklar dünyayı yeni baştan bir de kendileri bulmak, kendileri yaratmak isterler. Onların hayatı incelemeğe karşı önüne geçilmez bir heyecanları vardır. Başkalarının deneyleriyle yetinmezler. Bir yıldırım hızıyle istedikleri bir şeyi oynamağa, bir şeyi yaparken birden başka bir harekete geçmeğe bayılırlar. Bunun nedeni onların fantezi güçleridir. Şurada bir sedir mi var? İşte size bir tren: lokomotif pistonlarını çalıştırmağa, buhar salıvermeğe ve düdük öttürmeğe başlar. Biri de hemen kompartıman penceresine kurulur ve durmadan değişen manzaraya bakmağa başlar; bir başkası da biletleri denetleme işini üzerine alır. Sonra hemen istasyona gelinir, bir hamal eşyaları taşır. Yan tarafta duran bir koltuk sessiz bir otomobil, onun önündeki ayak taburesi de bir uçak olup mavi göklere yükseliverir.

Bu nedir? Tiyatro. Hem de en ideal tiyatro ve örnek bir tiyatro oyunculuğu. Öyle bir tiyatro oyunculuğu ki, bunun bir oyun olduğu bilindiği halde, en yoğun bir ciddilikle oynanan bir tiyatro, yapmacığı olmayan bir oyun. Bu tiyatronun seyircisi hiç konuşmayan, ama oyuna dikkatle katılan bir topluluktur. Oyunculuktaki durum da bunun aynıdır.

Tiyatro oyuncusunun seyirciyi unuttuğu savı bir masaldır. Oyunun en yüksek noktasında, oynayanın bilinci, binlerce insanın içlerindeki en son kapıları açmış, soluğunu tutmuş ve heyecandan kasılmış bir durumda onu seyrettiğini bildirir.

İnsanın oyunculuk yetisi daha emekleyen bir çocukken ortaya çıkar. İnsan, varoluşunun ilk evresinde, onun yakınında bulunan, ama anlaşılmayacak kadar ondan uzak olan çeşitli insanları, fantezisi yoluyle, görünüşleri, alınyazıları ve yaptıkları etkilerle öykünme yoluna gider. Böylece o hayatta ona yabancı olan, oysa doğuştan varolan, anlaşılmayan duygularla hiç bilmediği deneylerin ortasında bulur kendini. Ve bu yolda o, değişmenin bütün büyüsünü, istemenin bütün "vecdini" ve akıl almayan bütün hayatı bir düş dünyasında tadar.

Tanrının bir öykünmesini yapmış olsak içimizde tanrısal bir yaratma isteği duyarız. Bunun için de, bu dünyada varolan her şeyi sanat yoluyle, bütün öğeleriyle yaratmaya çalışırız. Ve ilk yaratma gücünden bu yana insanı temsil etmekle uğraşırız.

Ben, tiyatronun ölümsüz olduğuna inanıyorum. Tiyatro, çocukluklarını ceplerine gizleyen ve hayatlarını bu yolda sürdüren kimseler için ruhsal bir sığınaktır ve hayatlarının sonuna kadar onlara yaşama için katılma imkânlarını sağlayan bir ortamdır.

Ayrıca, tiyatro oyunculuğu hayatta gördüğümüz kalıplaşmış yapmacıkları arıtan ve düzelten bir sanattır; çünkü tiyatro oyuncusunun görevi gerçeğin görünüşünü değiştirmek değil, gerçeği gizleyen örtüleri kaldırmaktır.

Bugün, bir okyanusun üzerinden uçabiliyoruz, bu kocaman okyanusa kuşbakışı bakabiliyoruz. Ama kendimize ve yanımızdakine giden yol bize hâlâ evrendeki yıldızlar kadar uzakta. Tiyatro oyuncusu işte bu yol üzerindedir. Yazarların ışığında insanların ve kendinin henüz bulunmamış karanlıklarına dalar, orada gizli bir yolda kendini değiştirir ve elleri, gözleri, ağzı mucizelerle dolu olarak ışığa çıkar.

O hem ressam, hem de resimdir; o, gerçek ile düş dünyasının en uç sınırları arasında gidip gelir. Bir ayağı gerçekte, öbürü düştedir.

Tiyatro oyuncusunun kendi kendini telkin gücü o değin çoktur ki, o yalnız ruhsal ortamı değil, teknik araçların yardımı olmaksızın, dış,

gövdesel değişimi de yaratır. Tiyatro sanatçısının, olağan insanın değişik zamanlarda ve yerlerde duyduğu çeşitli isteklerini, acılarını, nasıl hıçkırarak ağladığını, nasıl içten güldüğünü dile getirmesindeki mucize düşünülecek olursa onun nasıl akıl almayacak yerlere değin gidebileceği anlaşılır. İşte Shakespeare'in, tiyatro oyuncusunun, mimik, hakeket ve duruş yoluyle her şeyi nasıl yeniden yarattığını ve bir alınyazısına ağlayıp, ağlatabildiğini söylediği ortam da budur.

Çeviren: **Özdemir NUTKU**

max reinhardt ◉ seminer öğrencilerine

Viyana'da Tiyatro Seminerinin açılışı dolayısıyle 23 nisan 1929 tarihinde verdiği söylev.

Görkemli geçmişi olan bu bahçe içindeki mutsuz sarayda, biz, yeni bir yaşam canlandıralım. Geçmişin yerinde, geleceği kuralım. Bir zamanlar, tiyatro yaşamının sürdürüldüğü yerde, bundan böyle, canlı bir tiyatro doğsun. Burada öğreneceğiniz şey, işçiliktir. Her işçilik gibi de, toprağı iyi olan ve gerçekten öğrenilmesi gereken işçiliktir. Sanatta, işçiliğin küçümsendiği zamanlar olmuştur. Her zaman da, bilmeyi küçümseyen bilgisizler vardır. Doğalcı çağ, konuşma sanatını bile küçümsemiş, konuşma sanatı da bugüne değin kendine gelememiştir.

Sizlere şunu söyleyeyim : İleride, oyunculardan, işçiliği tam olarak başarmış, sözü ve sesi tam olarak elde etmiş, müzikte, ritimde, dansta, sporda, evet akrobasi ve ezgi alanında bile iyice yetişmiş olmak istenecektir. Kendini hazırlamaktır her şey. Şimdi öğrenmediğinizi, sonraları öğrenemezsiniz. Bununla da gene, sizin ve bizim ödevimiz bitmiyor. Tiyatro içinde, her türlü sanat için olduğu gibi, gereken şey, kişiliktir. Ama işte

kişilik de, insan oğullarının bu en yüce mutluluğu, öğretilebilen bir şey değildir. Öğretilemez bu, yitirilemez, dış yapmacıklarla aldatılamaz, dahice davranışlarla hele yeri hiç doldurulamaz. Kişiliği olana da, bu yolda bir öğreti gerekmez her halde. Biz, kendimize götüren yolun güç olduğunu, çok kez de yalnızca uzun, dolambaçlı yollardan ulaşılabileceğini biliyoruz.

Sizi, kendinize götüren yolda, zaman zaman, iplerle bağlayacağımızdan korkmayın; çünkü, insanın iç dünyasına indiren bayırlar, çok kez, diktir, karanlık ve tehlikelerle doludur. Sonra da: "Sanatta güçlük", "dehanın sınırlanması", "doğayı zorlama" ve bunlar gibi daha birçok deyimler üzerinde kötü kötü konuşmayın. Sağlam doğa incinmez. Ona hiç bir şey olmaz. Onda içine alma yeteneği vardır; içinde büyütebileceği her şeyi de alır o. Kendi doğası için titreyenin doğası yoktur... Biz, içinizde doğal, insancıl olanı buluncaya, içinizde o kutsal ateşi tutuşturuncaya dek durup dinlenmek bilmeyeceğiz. Sizlerin, bu biricik malınızı zorla alacak değiliz; onu koruyacağız biz, besleyeceğiz. İnanın bize ve yardım edin. Nasıl mı? Açık olun! Komedya oynamaktan vazgeçin. En iyisi, buna hiç başlamayın. Ne yaşamda, ne de sahnede. Komedya oyuncusunun en büyük gücü, doğruluktur; son, içten, ateşli doğruluk. Yüzleri boyalı olanlara, siz, boyasız yüzünüzü, yüreklilikle gösterin ve yanlış davranışları, geleneksel yalanları, düzme heyecanı ve fabrika malı kullanabilen duyguları, onlara, kendilerine gelebilmek için ne görevleri ne de zamanları uygun olanlara bırakın. Hiç bir şey satın almayın; verilenleri de benimsemeyin, her şeyi kendiniz yaratın.

Kendinizi tanımanızı öğrenin. Her yalanınızı, amansızca yakalayın. Olduğunuz gibi olun. Bugün, içine girdiğiniz dünya, görünen dünya değil, olan dünyadır. Bu dünyada, bir şey yapan değil, bir şey olan ancak dayanabilir. Oyun arkadaşlarınız olsun sizin. Bu arkadaşlığı da yürekten, sevinerek ve yeğitçe besleyin. Yalnızca serüvenlerden koruyun kendinizi. İçten ve dıştan temiz kalın.

Ortak çalışmalarınızın en büyük ereği olarak gözlerimizin önünde tüten şey, yavaş yavaş, bir sanat topluluğunun oluşmasıdır. Bu topluluk, ruh ve düzenliklik bakımından uyumlu, öğrenim bittikten sonra, canlı bir örgütün küçük, kendi içine kapalı dünyasını, büyük dünyanın içinden geçirmesi ve tiyatronun gerçek sanatını bildirmesidir. Bu sanat, ortak bir sanattır; bir topluluk sanatıdır ve yalnızca bu topluluk içinde, bir kişi herkes için, herkes de bir kişi için çalışmakla tiyatronun bu solmaz tansığı çiçeklenir.

Çeviren : **Melâhat ÖZGÜ**

tiyatroluk

nicolas evreinoff

Bir gün (ki gerçekten güzel bir gün oldu bu) dünya olgucularının kötülediği şu tiyatro öğesi olmadan gerçekten yaşama isteğimizi yitireceğimizi öğrendim; bu tuz-biber katılmayınca, yenip yutulamayacak kadar tatsız bir yemek olurdu çünkü yaşama artık.

Kişi oğlunun yaşamının, beşikten mezara dek, hangi nedenle biçim değiştirdiğini anladım; eğitim, eğlence, savaş, tüze uygulaması, dinsel tören, bir çeşit tiyatro değil de nedir bütün bunlar?

Yaşamı bir "tiyatrolaştırma"dan başlatarak düşünmek kuşkuyla karşılanabilir belki, ama tiyatroyu böylesi bir yaşama anlayışına göre kavramak, sahneyle gerçek arasındaki ilişkiler üzerinde pratik ve derin etkiler yapmaz değildir.

Tiyatroluk, estetik öncesi bir şeydir, estetik değil; şundan dolayı ki, her tiyatro sanatının özü olan dönüşüm, gerçekleştirilme bakımından, estetik sanatların özü olan oluşturmadan çok daha ilkel, çok daha kolaydır. Ve ben şu kanıdayım ki, tarih ve insan kültürünün başlangıcında, tiyatroluk, bir sanat öncesi rolü oynamıştır.

Hep var olmuş bir kurum olarak tiyatro, tiyatro yaratma içgüdüsünden doğmuştur, yoksa din, oyun, estetik, ya da bütün öbür duygulardan değil. Ruhbilim diliyle konuşacak olursak, ilkel insanın günlük yaşamındaki kılık değiştirmelerle tiyatro arasında, sözcüğün dar ve teknik anlamıyle, pek öyle bir ayrım yoktur. Aslında, evlenme, ölüm, tüze gibi bahaneler altında düzenlediği temsillerle renksiz yaşamının tekdüzeliğini gideren kişi oğlunun, aynı şeyleri, temsilden hoşlanmaktan başka bir bahane aramadan yapması doğal değil midir? Profesyonel oyunculuk işi buradan doğuyor işte.

Tiyatro düşlerine vücut veren, sahnede görülen şeylerin doğallığı değil, inandırıcı niteliğidir. Demek, tiyatroda gösterilmesi gereken, kişinin kendisi değil bir görüntüsüdür, eylemin kendisi değil bir temsilidir...

Sahnenin gerçek sorunu, köhne ve asık suratlı gerçeğe en uzak olan şeyi vermektir belki de. Ama "doğal olmayan" bu şey, inandırıcı, gerçek dolu olmalıdır; ve bir avukat yazıhanesindeki, bir bankadaki ya da bir eczane tezgâhı arkasındaki gerçekle hiç bir ilgisi bulunmayan yepyeni bir gerçek taşımalıdır.

(Histoire du Théâtre Russe)'den

çeviren: **Tahsin SARAÇ**

charles dullin ● oyunculuk üzerine

... Öyle sanıyorum ki her yeni kuşak oyuncusu kendisini kişisel bir teknik sorununun karşısında bulur. Estetik değişir hep. Moda, tiyatroyu öteki sanatlardan daha çok etkiler. Ama öyle bir an gelir ki bütün değişiklikler bir çeşit bireşimde somutlaşırlar. Böylece semt tiyatrolarında melodram oynamış, Antoine'ın gerçekçilik bunalımından geçmiş, Théâtre des Arts'da Jacques Rouché'nin yaptıklarından etkilenmiş ve Jacques Copeau'nun Vieux-Colombier'de (ki oradan bir başka akarsuya dökülen sular gibi Cartel tiyatroları doğmuştur) ortaya attığı o *tiyatro yoluyla arınma*dan payını almış oyuncu, Buridan'ı, ya da *Blanchette*'deki [1] Postacı'yı oynamakla yükümlü oyunculardan istenmeyen bir çok şeyleri bilmek zorundadır. Oyuncu üstelik bunlardan her birinin yararlı yöntemlerini de kendine mal etmelidir. Ben Antoine'ın estetiğine karşı çıkmış biriyim. Ama bana kendi iç çalışmama yeniden değer vermeyi, daha ilk günlerde gerçeğe dayanmayı, sahnede konuşmayı öğrettiği için, ona sonsuz bir gönül borcu duyuyorum. Melodramın her türden çok dışa yönelen ama her şeyden çok aşırı hareketlere dayanan tekniğini zenginleştirmeye çalışırken, kendi çalışmalarımla sırası geldiğinde bir başkasının ilgi çekici bulabileceği şeyi elde ettim.

Eğer tiyatro müdürlüğüm yüzünden çokluk oyunculuğuma karşı hor davranmış olmasaydım rolüme en ideal bir biçimde bakın nasıl çalışmak isterdim:

İlkin bir kuluçka dönemi gerek. Oyunu bir çok kez okur, okurum. Yazarın ne demek istediğini araştırırım. Smerdiakov [2] için yaptığım gibi tıkız bir inceleme yazmam. Bütün kuramlardan sakınırım. Kendimi oyunun havasına bırakır ve elde ettiklerimi depo ederim. Her durumu en gerçek, dahası, en olağan diyebileceğim bir biçimde canlandırmaya çalışırım. Yanlış bir yola sapmamak için bu insancıl, bu sağlam temele gerek duyarım. İlk provalarda eskiden olduğu gibi davranışlarımı hemen saptamaya kalkmam, oynadığım kişinin karakterinin yavaş yavaş belirmesine bakarım. Karşımdaki oyuncuya da en yalın, en dolaşık olmayan bir biçimde karşılık vermeyi ararım. Akşam olunca bu araştırma işini metin üzerinde yaparım. Sözcükleri tartmadan önce düşünceleri bir bir ayıklarım.

1 Fransız oyun yazarı Eugène Brieux'nün (1858 – 1932) bir oyunu.

2 Charles Dullin, *Karamazof Kardeşler* oyununda Smerdiakov rolüne çalışırken, Smerdiakov üzerine çok uzun bir inceleme yazmıştı. (ç. n.)

Sonra da bu dinginlik içinde metindeki soluk yerlerini, sahnelerin ritmini, iç davranışların şiirsel değerini, çeşitli durumları ve duyguların ayırtısını kafama, bir daha çıkarmamak üzere yerleştiririm.

Sözcükleri tartarak, ünsüzleri çok yüksek sesle söyleyerek, ünlülerden *önce* soluklar koyarak rolümü ezberlerim. Böylelikle zaman kazanmış olurum, çünkü hem belleğimin, hem diksiyonumun başıma açacağı işlerden kurtulmuş olurum. Ancak ezber ve diksiyon işini bir çözüme bağladıktan sonra oynamaya başlayabilirim.

Kendisine güvendiğim birini prova yaptığımız sahnenin salonuna sokabilmek şansına erdiğim vakit de onun yapacağı eleştirilerden yararlanmaya bakarım. Yapılan eleştiriden yararlanmayı bilmek de güç bir iştir. Tıpkı sahne yönetmeninin eleştirilerini açıkça yapmasındaki güçlük gibi. Bu işte, sözcüklere bağlı kalmayıp yapılan eleştirinin ruhuna varmak gerekir. Eğer bir yönetmen bir sözcüğün tonunu göstermeye kalkarsa, onu olduğu gibi taklitten kaçınmalı. Taklit tatsız, yavan bir şeydir her zaman için. Zorunlu olan kişisel oyundur. Zamanım elverir elvermez rolümün ana çizgilerini daha iyi ortaya çıkaracak olan perukamla, giysimle ve giysiye değin küçük ayrıntılarla ilgilenirim. Bilirim ki bir oyuncu, deneyüstü düşüncelerle değil bu türlü küçük binlerce özenle başarıya ulaşır. Karşımda usta bir oyuncu olursa, onun yaptıklarıyla da işim kolaylaşmış olur: *sizi avucunun içine almak isteyen bir oyuncuyla oynamak çok iyidir, çünkü size yapılacak en iyi yardım budur.*

Hemen hemen her zaman bu işin zorlu günleri de olur. Kompozisyon çalışmaları biter bitmez zorlu günler baş gösterir. Birkaç gündenberi canlandırdığınız tip artık olgun bir hale gelmiş gibidir. Ama birden bir şeyin aksadığını duyarsınız. Böylece bütün yapılanlar havaya gitmiş olur. Kendinizde bir güçsüzlük, bir boşluk duygusu belirir. Öte yandan, oyun aynı bunluk içine düşmüştür, bunun geçici olduğunu, daha önce böyle bir duyguya düştüğünüzü ve sonradan gene kendinizi toparladığınızı bilmeniz de işe yaramaz. Şaşkınlığınız ise öyle az buz şey değildir, üstelik nedensiz de değildir. Çünkü bu sürecek olursa rolünüzün altından kalkamayacak duruma düşebilirsiniz. Ama çokluk daha önce bazı kendi başımdan geçen hikâyeleri anlatırken belirttiğim gibi, canlandırdığınız kişi, o anın tersine, göz kaş arasında, gelip derinizin altına yerleşiverir. Ben korkuya kapılacak bir oyuncu değilim, ama genel provaların üzerimde çok başka etkisi vardır. Genel provalar benim duygularımı soğutur, hatta dondurur diyebilirim. Ancak gerçek seyirciler karşısında birkaç kez oynadıktan sonra rolüme gerçek olarak kendimi verebilirim. Bununla birlikte, kalbimin hızlı hızlı çarpmaya başladığını, içimde birtakım şeyler kıpırdadığını duyar duyaz, hiç telâş etmem ve dinginlikle birkaç derin nefes alırım. Korkunun gittikçe azalmaması pek bindebirdir. Genç yol arkadaşıma bu yönteme başvur-

masını özellikle öğütlerim. Bu yöntemin kuşku götürmeyen bir yatıştırma gücü vardır.

İlk kez oynanan bir salonun kusurlarını, meziyetlerini de tezlikle öğrenmek gerekir.

Öyle sanıyorum ki, iyi bir oyuncu birkaç cümle söyledikten sonra oyununu ve sesini ayarlayabilecek bir güçtedir. Mikrofonlar olsun, boyuna küçük tiyatrolarda oynamak olsun, eskiden çok daha gelişmiş olan bu içgüdüyü bozdu. Eğer salonun birkaç balkonu varsa, oyuncu sesini en üst balkona göre ayarlamalıdır. Bakışlarınız için de aynı şeyi yapınız. Bakışlarınızı balkonun çevresinde gezdirmeyi yeğleyin. Salonun ilk sıralarına dikilen ve bir konuğu arıyormuş duygusunu veren gözler kadar kötü bir şey yoktur. Salonun akustiğini böyle şipinişi anlamayı öğrendikten sonra, içgüdünüzün yardımıyle sahneye girer girmez kötü seyircilerin mi, yoksa iyi seyircilerin mi karşısında bulunduğunuzu kestirebilirsiniz. Yıllanmış bir oyuncunun bu iş için sahneye girmesi bile gerekmez. O seyircisinin kokusunu tıpkı bir av köpeği gibi kulisten alır. En küçük bir gırtlak raspası, tek bir yersiz kahkaha, beklenen bir tepkinin ortaya çıkması, ya da çıkmaması oyuncuyu aydınlatmaya yeter.

Her gün kullanılacak olan bu alet üzerine sağlam bir bilgiye varmak, oyuncunun tekniğini bulmasına geniş çapta yardım eder. Bu tekniğin sanatımızın en yüksek noktalarını kavrayıp kavramadığı bununla anlaşılabilir. Ama ben oyuncunun, oyununu oynamasından elde ettiği küçük görgüleri küçümsüyor değilim. Hiç bir zaman seyirci için oynamamak gerekir; ama sizinle oynaması için seyirciyi zorlamaya da bakmalısınız. Yani seyirciyle alış-veriş kurmak zorunludur. Bu alış-veriş kurulmazsa dramatik anlar başarıya ulaşamaz. Seyirciyi oyunun içine alabilmek için en iyi yol, oynanan oyunu en inandırıcı bir biçimde oynamaktır. Buna karşılık, salonu yavaş yavaş elektriklendirmenin üstesinden gelen o manyatizmayı yaratmaya yanaşmayan iyi oyuncular da vardır. Onlar bu yeteneklerini doğuştan elde etmiş değillerdir. Bütün yaptıkları iş etki uyandıracak zamanı iyi seçmeleridir. Ama bunlar bu işe sık sık başvurdukları için çokluk başarısızlığa uğrarlar. Seyirci, numarayı sezinler sezinlemez, kapan önündeki sıçan gibi hemen geriye çark eder. Oyuncu da geriye çark eder. Böylece oyuncu sahnede yapyalnız kalmış olur. Eğer oyuncunun sözleri sadece ve sadece etki yapmayı hedef tutmadan eylemin gerilimini artıracaksa, ya da konuşmalara canlılık kazandıracaksa, canlandırdığı kişinin kişiliğinden çıkmadan ve hiç sezdirmeden sözlerini değerlendirmesini bilmelidir. Burada kendi içinde olup bitenleri her zaman biraz gözetleyen oyuncunun her şeye egemen bakışı ortaya çıkıyor. En aşırı taşkınlıklarda bile kusurlarını görebilmesi için oyuncu, oldukça kendine egemen olabilmelidir. En gerçek içtenliğin, gerçekte Diderot'nun *Aktörlük hakkında aykırı*

düşünceler adlı kitabında ortaya koyduğu o ikileme (dédoublement) sorunu ile bağdaşmadığını söylemek bir yanılgı ya da ikiyüzlülüktür. Ben bunun doğruluğunu mesleğim boyunca karşılaştığım birçok örnekle gösterebilirim. Gülünç bir biçimde yere düşmemek için, bayılmadan önce gizlice entarisinin kıvrımlarını düzelten yüzü allak bullak olmuş, gözlerinden yaşlar akan bir kadın oyuncunun, bir sahne oyunu için gerekli bir aksesuarın unutulduğunu son dakikada gören ve bir yandan oyununu oynarken bir yandan da bu unutkanlığın yerini tutacak şeyi bulmaya çalışan, ama bunu yaparken seyircinin oyununda en küçük bir aksama olduğunu anlamasına meydan vermeyen, dahası, karşısındaki kadın oyuncunun da bu değişikliği ancak sahnenin sonunda sezinlenmesini sağlayan erkek oyuncunun durumu çeşitli biçimlerde olagelmiş ve olagelen küçük olaylardır. Hiç kuşku yok, bu hikâyeler, oyuncu oyununu hiç bozmadığı ve içtenliğini hiç yitirmediği vakit bir anlam kazanır.

Eğer oyuncu bir coşku sahnesinde birdenbire duygululuğunu yitirdiğini duyarsa aşırı bir coşku taslamamak yürekliliğini göstermesi gerekir. Güldürü sahnelerinde de birdenbire canlılığını yitirenler oyunu kabaca ağırlaştırmamalıdır. Eğer salondaki seyirciler oyuna karşı soğuk ve anlayışsız davranırlarsa, bunların dışında kalan birkaç seyirci için her zamankinden daha iyi oynamaya çalışmalıdır. Çünkü bu gibi seyirciler her vakit vardır. Seyirci az olduğu vakit de bu kadar az bir seyirci için yorulmanın değmeyeceğini söyleyen oyunculara uymayın. Ayıp bir şeydir bu, üstelik toyluktur: Belki salonda yargıları değerli elli kişi vardır, bunlar da belki ertesi gün sizin için kötü bir propaganda yapacaklardır.

Oyun sırasında, aylak ve bilmedikleri şeyleri öğrenmek istemeyen kişilerin kuliste yaptıkları zırpırlıklara, şamatalara da elden geldiğince katılmamalıdır. Hiç kuşku yok, büyük bir oyuncu olmadan da koskoca bir kıtırı anlatmak, ağlamaklı bir yüzle seyircilere dönmek kolaydır. Ama bununla oyuncu yalana başvurmuş olur ve seyircinin güvenini kötüye kullanır. Bunlar da oyuncuyu yüzüyle şaklabanlık eden aşağılık bir kişi ve kötü bir oyuncu derkesine indirir. Sanatına saygı göstermek, seyircilere saygı göstermek, oyuncuya bir çeşit soyluluk katar.

Bir oyunda olabilecek bütün şeyler arasında, canlandırmak görevini üstümüze aldığımız kişi tarafından yüzüstü bırakılmadıkça bütün bunların zor bir yanı yoktur. Canlandırdığımız kişinin varlığı bizim davranışımızı etkiler. O, ne soyut bir varlık, ne de soyut bir karakterdir. O, yaşayan bir valıktır. Tiyatronun o alacalı, bulacalı dünyasında tanıdığım kişileri tanık göstermek isterim. O dünyada canlılar, biraz bocalasınlar, umduğunuzdan daha çabuk düşsü varlık olup çıkıverirler: Montparnasse ya da Gobelins tiyatrolarında oynadığım melodram rolleri, Biot Sokağın-

daki küçük barlarda ya da Lapin Agile'de o zamanlar tanıdığım çok iyi fıkralar anlatan ve çok iyi konuşan dostlar çevresini gün geçtikçe genişletiyor. O çok sevimli *Üç Silâhşorlar* melodramındaki Milady de Winter'in kafamda, o vakitler oyundan sonra iki atlı kupa arabasında bana yer vermek yakınlığını gösteren kontesten daha çok yer ettiğini de öne sürmeyeceğim.

BİR OYUNCUNUN ÇALIŞMASINDAN ANILAR VE NOTLAR (*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*)adlı kitaptan.

çeviren: **Salâh BİRSEL**

gaston baty
genç bir oyuncu kıza mektup

Sayın Bayan,

Anneniz çocukluk arkadaşımdı; henüz mini minnacık bir kızken beni görmüş olduğunuzu ansıyor, bu yüzden de bana birdenbire büyük bir güven gösteriyorsunuz; beni hem duygulandıran hem de güç duruma düşüren bir güven bu. Sizi biraz üzmeyi göze alarak, annenizi yanıtlayacağım gibi yanıtlayacağım sizi de; bu güveni ancak böyle hak edebilirim.

Sacré Coeur'de Esther'i oynamışsınız, Ligier-Deschamps'da Romanesques'leri Mme de Sibeins'ten de La Bergère au Pays des Loups'yu. Koca Montorgueil'den (eski Paris tiyatroları sanatçısı) diksiyon dersleri almışsınız; şu küçük kentimizin halkı sizin yetenekli bir sanatçı olduğunuzu kabul ediyor ve sanatçı adı bugün, aşağı yukarı kırk yıl önce ayrıldığım bu kentte, o günlerde gözlemlediğim tiksintiyi uyandırmıyor artık; Petite İllustration'un bütün klasiklerini okumuşsunuz; dünyanın en güzel temsillerini kafanızda kurup düşlemektesiniz. Zehirlenmiş olmanız ve artık tiyatrodan başka birşey düşünmemeniz normaldir.

Bundan kararsız, sonunun ne olacağı bilinmeyen bir başka meslek daha yoktur. Kendini tanıtamamış dehaya hiç inanmam ben. Yazarlar,

müzisyenler, ressamlar, yapacakları iş karşısında yapayalnızdırlar. Yapıtları yalnız ve yalnız kendilerine bağlıdır. Oysa bir tiyatro oyuncusu başkalarına bağlıdır; kendini gösterebilmesi için kendisine rol verilmesi gerektir her şeyden önce; sahneye koyucunun onun üzerinde yanılmaması, onu yargılıymış gibi zorla yapacağı bir işe haksız ve yanlış olarak itmemesi gerekir. En ünlü oyuncular kadar yetenekli ama bunu hiç bir kez gösterebilme olanağına kavuşmamış oyuncular olmuştur belki de. Rastlantılar, başka yerlerden çok daha sık olarak korkunç bir rol oynar bizde.

Korkmuyorsunuz kuşkusuz, şansınızı da denemeye hazırsınız, değil mi? Peki öyleyse neymiş bakalım bu şans, görelim. Bilmeyerek de olsa, vücut güzelliğini göstermek için bir hevese kapılamayacak kadar temiz ve soylu bir ailedensiniz siz. Çok kültürlüsünüz - gönderdiğiniz şiirler ayrıca edebiyata karşı çok yetenekli olduğunuzu gösteriyor- bu bakımdan, duyduklarınızı anlatmak için komedi oynamaktan başka yolunuz yok denemez. Öyleyse sizi bu yola iten bir üçüncü neden var, en gerçek ve en büyük bir neden: içinizin çok geniş olduğunu görüyor, bu yüzden de, kendinize bir takım düşsel kişiler katarak bu içinizi doldurmak gereksinmesini duyuyorsunuz: Eksik bir kişideki duygu bolluğu bu.

Tutun ki, her şey yolunda ve çok iyi gitti. Çok çabuk, size giden ve çok önemli roller oynuyorsunuz. Tam bir mutluluk içindesiniz. Ama her yeni yaratmada, zaten pek ince olan kişiliğiniz her defasında daha bir incelip küçülecek. Yarattığınız kişiler sizden beslenip yaşamaktadır çünkü; ve sanat yeteneğiniz gerçek olduğu oranda siz kendinizi daha bir eksiksizce onlara vereceksiniz! Önceleri seve seve olacak bu. Ama sonraları, tiyatroda çok sevi sahnesi oynamış olduğunuz için yaşamınızda sevemez olacaksınız; ille de seveceğim diye diretmeye kalksanız, bu da yeni bir rolden başka bir şey olmayacak, hem oynadığınız en kötü rol; ayrıca siz kendiniz de bunu bileceksiniz. Yarattığınız kişilerin sizi emip bitirdiklerini anladığınız anda da korkuya, şaşkınlığa kapılacaksınız. Büyük sanatçılar çok kez, kötü huylu ters kişiler olurlar; artık kişiliklerinin kalmadığını bildiklerinden, bir kişiliklerinin olduğunu göstermek isterler çünkü. O tuhaf titizlikleri, o her dakika değişen ve buyurucu kararları, aslında içinde bulundukları kararsızlığı perdelemek içindir. Hep kararsız ve dediklerini yaptırmak isteyen bu kişilerin kendini beğenmişlikleri, artık onur sahibi olamayacaklarını bildiklerinin bir itirafından başka bir şey değildir. Başkaları onları iğrenç ve gülünç bulur, oysa onlar ancak acınacak durumdadır.

Çok geçmeyecek, yaşlanacaksınız. Gün gelecek oynadığınız en genç roller sizi istemez olacak artık. Nicelik bakımından kazandığını nitelik bakımından yitiren seyirci (en sıkkı en kaba olanıdır, en kafalısı en az duygulu olanı) sinemanın kendine vermiş olduğu en insafsız istekler taşır.

Bayan Mars, altmış yaşını aşmışken Agnès'i oynuyordu; oysa bugünün tiyatro seyircisi bayan Mars'ı alaya alır. Bir akşam gülerler, çünkü bir konuşmada yirmi yaşında olduğunuzu söyleyeceksiniz. Ölü bir rol olur bu. Bir başka akşam, bir alaydır başlayacak, çünkü bir konuşmada güzel olduğunuzu söyleyeceksiniz. İşte size ikinci bir ölü rol daha. Ardından bir başka, bir başka, bir başka ölü rol daha gelecek. Gün gelip de, etli butlu, hantal, şişko bir kadın, ya da, cılız bir canlı cenaze olduğunuzda, gün gelip de eskiden o yaşınıza vücudunuza giden roller artık size gitmez olduklarında, hem yapayalnız kalacak, hem de bütün kişiliğinizi yitirmiş olacaksınız.

Bütün bunları iyi hesaba katın sayın Bayan. Kendini tiyatroya adamak (insan yalnız bir memur ya da o çark içinde bir dişli değil de gerçek bir değerse) böylesi bir sonu kabullenmek demektir. Bir "tiyatro budalası" özveri uğrunda kendini harcamış bir kurbandır.

Söylemem gereken bütün bunları söyledikten sonra, ne yapmak istediğini çok iyi bilen siz, yine tiyatro yaşamına atılmaya karar verirseniz, bu tapınaktaki sunağa çıkarmak için size elimden gelen her türlü yardımı yapacağıma inanın.

Sizin için her şeyi yapmaya hazır, yaşlı aile dostunuz

Gaston Baty.

Not: Yazdıklarımı yeni baştan bir kez daha okudum, söylediklerimin hepsi gerçeğin ta kendisi. Bir tiyatro yaşamı, özellikle bir kadının tiyatro yaşamı böyle bir sonuçla biter ancak. Ama tiyatro dışında da başka bir yaşam olabilir mi ki?

(Lettre à une Jeune Comédienne)'den

çeviren: **Tahsin SARAÇ**

commedia dell'arte ◉ jean - louis barrault

Commedia dell'arte'yi düşündüğüm vakit gözlerimin önüne, öğrencilerinin ortalık yerinde hasır sandalyesi üzerine tünemiş ve ayaklarını yukarı çekmiş ustam Charles Dullin gelir. Parlak gözlerinde düşüncelerinin helezonlaştığı görülürdü. Ya da bu gözler kendi düş gücünün atılışlarını

büyük bir hazla izlerdi. Biz, ağzımız bir karış açık, onun söylediklerine duraksamadan inanırdık. Oysa o da vakit yitirmeden tuluatın yararlı mikrobunu hemen bize aşılardı.

Bize Commedia dell'arte'nin çeşitli kişilerini, özellikle de birinci Zani ile ikinci Zani'nin büyüleyici adlarını sayarken ağzının hazdan sulanışı, incecik dudaklarının da hiç kaybolmayan bir gülücükle yukarı doğru kalkışı görülecek şeydi. Hastalık yüzünden daha o zamandan biçimini yitirmiş vücuduyla Dullin, Jacques Callot'nun bir deseninin canlı bir modeliydi. Bütün Commedia dell'arte'ye dört elle sarılmak istemesi de vücudunun biçimini bütün bütüne yitiriyordu.

Bir büyücü gibi bütün o büyülü sözcüklerin gizemini kafamızda çın çın öttürürdü: Commedia dell'arte (bu sözcüğü iki *m* ile söylerdi), tuluat, Zani, Pulcinella ve bn...

Bize Commedia dell'arte'nin bütün gizlerini verdiğini söylemek obartmadan başka bir şey değildir. Nedir biz de, hiç kuşku yok o gizleri öğrenmeğe hak kazanmamıştık. Ama öyle sanıyorum ki, kendi anlatış özelliğinin yardımıyla bize Commedia dell'arte'nin çekiciliğini, telleyip pulladığı o çekiciliği duyururdu. Bunu hiç unutamam.

Daha sonra, tuluatın dehlizlerinde bize ilk adımın nasıl atılacağını öğretmeye başladı. Ama ancak onun ne kadar güç bir sanat olduğunu az çok anlatacak derecede öğretirdi. Bizden hayvanları taklit etmemizi istemesi çok hoşuma giderdi. Hayvanların insan yanlarını ortaya çıkarmayı, buna karşılık ta insanların hayvanlığını belirtmeyi çok severdim. Bakanlıktaki tozdan ve lustrinden meydana gelen o memurun hamuru kargadan ya da sıçandan mıdır? Nice'te, İngiliz Gezisi'nde çene çalan o iki kadın bir hayvanat bahçesindeki devekuşları mıdır? Yavaş yavaş her birimiz tabiatlarımıza uygun düşen hayvanların kılıklarında görünüyorduk: İşte burada boynuna kravat takmış bir koç var, ötede bir at, arkamda bir aslan, hemen hemen her köşe bucakta da kediler. Arkadaşlarım bana kurt gözüyle bakıyorlardı, genç bir kadın da püma'yı [1] bağışlamıştı bana. Kadında ise arslangillerden bir şeyler vardı.

İşte değişme duygusu bizde böyle başlamıştı. Bu duygunun olmadığı yerde ne şiir, ne de sanat vardır.

Bunun yanı sıra o dev kılıklı oyun kişisi sorunu ortaya çıkıyordu.

Şu var ki, Commedia dell'arte'nin o sınırsız evreninin gizini bir türlü elde edememiştik. Dullin'in çok değerli uyarmalarına karşın, ne vücudumuzu Callot'nun çizdiği bir kapitan'ın [2] vücut biçimine uydurabiliyor, ne de seyircileri güldürmek için Arlequin'in o siyah ve tüylü maskesini doğru dürüst başımıza geçirebiliyorduk.

1 Yeni Dünya arslanı

2 Fransızcası: capitan. Eski İtalyan komedilerinin gülünç ve övüngen kişisi.

Commedia dell'arte benim için bilinmeyen, görkemli, büyülü, gizemli bir dünya idi. Günün birinde Commedia dell'arte'ye dört elle sarılmayı geçiriyordum aklımdan. Commedia dell'arte eşi bulunmaz bir etkisi olan bir tiyatro oyunuydu, ama Gilles'in, çizgilerinin anlamı anlaşılamayan yüzünün, ya da Scaramouche'un çarpık bıyıklarının gerisinde duran gizi, bir türlü kimseye açıklamıyordu.

O ünlü *İtalyan Oyuncularının Gidişi* adlı tablo, istemeye istemeye bir haksızlığa karışmış bir insan gibi, bende hep bir çeşit utanma, çok acı bir duygu uyandırmıştır.

Nantes Fermanının yürürlükten kaldırılmasıyla İtalyan oyuncularının memleketten çıkarılması iki korkunç tarihtir.

Estampalara büyük bir sevgi ve sabırla eğiliyorduk. Yer çekimi dışında bırakılmış duygusunu veren o dünyanın karşısında saatlerce demir atıp duruyor, o düş kişileriyle ruh birliğine varıncaya dek düşler kuruyorduk. Bedenleri yivlerinden çıkmış o dansözlerinki gibi ince ve sipsivri ayaklarımız olmasını, üstelik o kambur ve semiz ihtiyarların farfaracı dil zenginliğine erişmeyi ve nihayet birinci Zaniler'in şimşek çaktıran kurnazlığını elde etmeyi istiyor, özellikle o sevimli oyuncuların, o anasının ipini satmış filozofların gezici hayatını paylaşmayı düşlüyorduk.

Aradan, yirmi yıldan fazla zaman geçti. Belgeler üzerine eğilmeyi, kitap okumayı, tekrar tekrar kitap okumayı hiç savsaklamadık. Yaşadığımız tiyatroların koridorlarında, *Atelier* tiyatrosunun önsahnesinde, *Comédie-Française*'in kubbe tavanı altında, *La Roseraie* (gül bahçesi) adını verdiğimiz *Marigny* tiyatrosundaki *Mounet-Sully* salonunda, kısacası bulunduğumuz her yerde kemerli beden eğitimi yaptık ve özellikle kılık değiştirdik. Başa geçirilen ipek çoraptan tütun da, antik maskelere kadar her türlü maskeleri taktık. Bunların arasında demir telden, mukavvadan ve kauçuktan yapılmış maskeler de vardı. Beden eğitimi çubuklarıyla yaptığımız çalışmalarla bedenlerimizi zorladık, kamburlaştık, bedenlerimizin kötürümlüğünden kurtulmak için omurlarımızı çıkardık, iyi niyetimizden ötürü serseme döndük. Ama gene de Commedia dell'arte'nin ne olduğunu iyice öğrendik deyemeyeceğim.

Commedia dell'arte'nin gizi bir gün anlaşılabilir mi?

Commedia dell'arte üzerine bütün elde ettiğim bilgi, sıkılarak açıklayacağım, tepinmekten öteye geçmedi. Denemeleri sorarsanız, onları da yeniden yapmak gerekir. Ama Commedia dell'arte'ye bağlanma, tutkun olma, inanma işinde söyleyeceklerimin sonu gelmez. Nedir, bu aşkın da iki *m* ile yazılan Commedia dell'arte'ye mi, İtalyan güldürülerine mi yoksa tuluat tiyatrosuna mı olduğunu pek kestiremiyorum. Şu var ki, bugünkü günde, her zamandan daha çok, hayatı sadece beden yoluyla taklit etme oyununu öğrenmiş bulunuyorum. Bu oyun, dört köşeye, örne-

ğin dört fiçı koymak, bunların üstüne de iyice palamarlanmış tahtalar yerleştirmek, sonra da bu tahtaların üzerine çıkıp bedenin, nefesin, sesin, yüzün ve ellerin yardımıyle yepyeni bir dünya kurmak temeline dayanıyor. Bu oyun, meydanlarda tribün (buna siz istediğiniz adı verin) kurmak, onun üstünde bir yandan hayatı yeniden yaratmak, bir yandan da durup sizi seyredenlerle ilişki kurmak temeline dayanıyor. Bu oyun, kendileriyle ilişki kurmak, düşünce ve duygu ortaklığına varmak, kişisel ve öz araçlarımızın yardımıyle kendileriyle yepyeni bir dünya yaratmanın sevincini paylaşmak için bizi durup seyredenlerle, isterseniz bunlara seyirciler diyelim, her akşam buluşmak üzere sözleşmek temeline dayanıyor.

Bu oyun –bu oyuna istediğiniz adı verebilirsiniz– sayesinde seyircilerle bizim aramızda sıkı bir işbirliği, bir ruh ve gönül alışverişi, bütün göğüslerden kopan nefeslerin bir uyumu kurulmaktadır ki bunlar bizi yüreklendirmekte ve hayata olan inancımızı pekiştirmektedir. Dahası var, bu oyunun gerçekleşmesi için biz de gözlerimizi dört açıyor, kulak kesiliyor, duyumlarımızı harekete getiriyor, radarlarımızı işletiyor ve hayatta insanla ilgili ne varsa, onlara el atıyoruz. Böylece doğal olan, doğallığını yitirmeden üstdoğal olan kişilerin bütün bilimi ortaya çıkıyor: İşte rüzgâr, işte ateş, su, işte ormanların meşeleri, işte hastalık, açlık, ölüm, savaş, ekinlerin biçilip kaldırılması, bağbozumları ve işte en sonunda hayvanlar ve İnsanoğlu. İnsanlar: İşte kendisini meşe sananlar, rüzgârdan başka bir şey olmayanlar, işte savaş şimşekleri. İnsanoğlu doğanın içinde eriyor, oysa doğa, insan rolüne çıkmış.

Güneş şimdi battı, biraz sonra ise ay çıkacak. Değişim saatidir şimdi.

Mıknatıslı bir pilin burma saçakları gibi özenle dizilmiş olan seyirciler Halk'ı temsil etmek için hazırdırlar. Oyuncu ise, canlandırdığı kişinin içinde büyüdüğünü duymaktadır. Oyuncunun günlük hayatı yavaş yavaş erimekte, ufalanmaktadır. Bütün bedeni, yıllardan beri kendinde yaşayan kişinin merhametsiz ve bağır delici baskısı altında çatırdamaktan başka bir şey yapmıyor. Bu kişi, oyuncunun ta kendisi, yani kendi öz türünün ana tipidir. Limonluktaki çiçek için nasıl boy attı deniliyorsa, o da öylece boy atmıştır. İşte oyuncu, yirmi yıldan beri çaresiz olarak bağlı bulunduğu o eksene bağlı kişiye yeni yeni biçimler katar hep. Bu kişi, bu kişi oyuncunun kalıbıdır. Bu kalıp daha birçok kişilerin kalıbıdır. Kendi öz kişiliğinin doruğudur bu kalıp. İşte oyuncu yirmi yıldan beri o kalıbın ayaklarını yürümeye alıştırmış, baldırlarını oğmuş, oynak yerlerine özenle bakmış, sağlığına göz kulak olmuştur. Yüzündeki elmacık kemiklerine biçim vermiş, dudağına gülücük oturtmuş, bakışlarını etkili kılmış, baş hareketine kıvraklık vermiş, bitişik olan parmakları birbirinden ayırmış, kalbinin atışlarını dinlemiştir. O, onu en küçük soluğuna varıncaya kadar tanır.

Oyuncu, kendisinden başka biri olmayan bu kişi ile insanların öteki ana tipleri arasında her vakit varolabilecek ilişkileri de özenle pekiştirmiş-

tir. Belleği dramatik durumların bitmez tükenmez bir biçimde birbirleriyle birleşmesinden ortaya çıkan tiradlardan meydana gelen gerçek bir ansiklopedidir.

Demek, oyuncu herhangi bir durumu yaşayabilecek biçimde tepeden tırnağa silâhlanmıştır.

Bilindiği gibi üç türlü oyun vardır: Ezber oyunu, suflörlü oyun, tuluat. Yani bir metne göre ezberlenerek oynanan, suflörden o an işitilen diyaloglarla oynanan, ya da burada olduğu gibi bir şemaya göre oynanan oyun...

Eğer oyuncu bir şemaya göre oynayabiliyorsa, hiç kuşku yok kendine güvenmektedir. Durum ne olursa olsun, hemen kendisine söylenenin karşılığını bulup yapıştıracak güçtedir.

Oyuncu, bunun üstesinden, ancak ellerini, ayaklarını, bedenini, kalbini, duygularını, kafasını iyice kullanabildiği vakit gelebilir. Oyuncu, bunun üstesinden ancak beklenmedik bir durumun altından kalkabilecek güçte olduğu vakit gelebilir.

Commedia dell'arte dört başı bayındır oyuncunun oyunudur. O, oyuncuyu kendi öz kişiliğinin doruğuna çıkaran bir oyun türüdür aynı zamanda. Dahası var, Commedia dell'arte, özgürlüğün bilimin içinde değil ötesinde olduğunu gösteren sanattır. Bilisiz bir kimse uzun boylu ve etkili bir biçimde tuluat yapamaz. Yeni sözcük yaratanlar sadece bilginlerdir. Homeros, Dante, Claudel.

Kısacası hem tiyatro, hem de oyuncu sanatı olan Commedia dell'arte en bilge felsefe eğilimi olan bir sanattır. Hayatın saçma yanını da ortaya çıkararak hayatın dengesini sağlar.

Tarihini ne yazık ki daha öğrenememekten kurtulamadığım Commedia dell'arte ölümsüz bir türdür. Bugünkü hayatta bile, gençler arasında olsun, ihtiyarlar arasında olsun birçok "doktor"lara raslanmıyor mu? Beyaz maskeli ikinci Zani günümüzün bir zekât keçisi değil mi? J. Callot'nun daha önceden saptamış olduğu o olağanüstü kişilere salonlarda raslamıyor muyuz? Ama bütün bu insanları, bir düş dünyasına sürüklemek gene de oyuncuya ve oyuncunun tekniğine düşüyor. O görkemli dünya ki yerçekimi oradan kapı dışarı edilmiştir, düş gücümüz ise sadece orada tam bir özgürlüğe ve tam bir kıvanca ulaşabilmektedir.

TİYATRO ÜZERİNE YENİ DÜŞÜNCELER (*Nouvelles Réflexions sur le théâtre*) adlı kitaptan

çeviren : **Salâh BİRSEL**

tiyatro adamı • jean-louis barrault

Gerçek bir tiyatro topluluğunda oyuncunun üç türlüsü vardır: Yaşlılar, yetişkinler, gençler.

Yaşlılarla, tiyatro adamı "uzaktan" çalışır. Saygıyla, incelikle, ustalıkla. Yıllarca çabayla, özveriyle elde edilmiş bir ödül, bir gelenektir profesyonellik çağına erişmişlerin haklarını tanımak. Yaşlı oyuncu bilgilidir; köklü, uzun bir sahne yaşantısına dayanan bir bilgidir bu. Yaşlı oyuncu tiyatro adamı için bir kazançtır. Çünkü onun bir kısım değerini yitirmiş de olsa –tiyatroda beğeni hızla değişmektedir– görenekleri vardır, ki bunlar kimi zaman yeni ufuklar getirebilir tiyatro adamına. İkisi arasında sürekli bir alış-veriş, bir karşılıklı bağlantı vardır. Bununla birlikte tiyatro adamı, yaşlı oyuncunun bu doğal bilgisinden yeni bağıntılar çıkarmak için özenle çalışmak zorundadır. İkisi de içinden düşünmektedir: Yaşlı oyuncu "beni nereye götürmek istiyor ?" diye; tiyatro adamı ise "bu yenilikleri kabul edebilecek mi?" diye.

İkisi için de, karşılıklı saygı, değer tanıma ve yumuşaklıkla uygulanan bir stratejidir bu.

Tiyatro adamının kendi kuşağından olanlarla ilişkisi daha çetindir. Artık "göğüs göğüse bir çatışmadır bu. İlişkiler daha az yepelektir (fragile); bilgileri aynı kaynaktan gelmedir, yenilikler ikisine de aynı uzaklıkta, ya da yakınlıktadır.

Gençlerle çalışmada ise güçlük iki katlıdır. Bunlardan yararlanabilmek için, önce eğitmek, yetiştirmek gerekir. Tiyatro adamı, kimi zaman, çalışmada, çalışmayı keserek zamanının bir kısmını bu eğitme işine harcamak zorunda kalır. Gerçi yitirilen bu zaman ileride kazanılacaktır. Ya da genç oyuncu, bir yaşlı oyuncuya veya yetişkine bırakılır.

Bu göğüs göğüse savaş sonucu ortaya çıkan bir tiyatro ailesidir artık.

Bu yanyana, bir arada geçirilen hummalı çalışma sonucu tiyatro adamının sevdiği bir içtenlik, bir bağlantı kurulur. Bu sevgi dolu hava onun en büyük doyumlarından biridir. O, oyuncularını sevginin bütün anlamıyle sever. Onları hastalıklardan kurtarmaya çalışır; yetkinleşmeleri için eksiklerini gidermeye çalışır. Kendilerine gideni, gitmeyenden ayırdedemediklerini görürse üzülür.

Tiyatro adamının iki yönlü bir kişiliği vardır: Biri provalarda topluluğu gözlemleyici, yönetici yönü; öbürü kendini herşeyi ile onlara adamışlığı.

Birincisi çalışmaları, sanki kamu adına denetleyen seçkin seyircidir. İkincisi ise sahnededir; oyuncuların aradıklarını bulma çabalarını destekler. Dikkatlerini istekdikleri noktaya çevirebilmeleri için onlarla gözgözedir. Bir körü gezdirir gibi, ellerinden tutar onları. Bir koruyucu melek gibi omuzlarından eksik olmaz.

İkisi de aynı derecede sevgi doludur. Yalnız birincisi daha soğuk, ikincisi biraz daha şehvetlidir.

Çeviren : **Ömer ATİLÂ**

jean vilar • sahneye koyucu ve dram yapıtı

"İğrenç bir yumurta akı"

4 aralık 1900'da Jules Renard günlüğünde şöyle yazıyordu: "*Théâtre Français'de Hernani*- Mounet Sully dakka başı göğsüne beş altı yumruk indiriyor, sonra bakıyor ki bu iş sayıyla değil, bunlara iki üç yumruk daha ekliyor. Fok gibi bağırıyor, ağzını büzüyor, burun kanatlarını iğrenç bir yumurta aklığında olan gözlerine dek kıvırıyor. Ne dediğinden kimsenin bir şey anladığı yok, daha doğrusu uluyup duruyor; ama topu topu elli kadar dize var ki bir tanrı gibi söylüyor onları."

Şuna inanmak gerekir ki, Hernani'nin bu temsili hiç bir düşünülüp taşınılmış sahne ekonomisine, demem şu, hiç bir sahneye koyuş kuralına uygun düşmüyordu.

Jules Renard'ın büyük bir oyuncunun oyunu üzerine yazılmış bu çok değerli birkaç satırı, sahneye koyuşun iyi ya da kötü olmasına göre değişen tek bir anlayışın, özel ya da genel bir düzenin, gerekli ya da gereksiz olduğunu açıkça ortaya koyuyor gibi geliyor bana.

Gerçekten de, adına lâyık bir sahneye koyucu Hernani'yi yönetmiş olsaydı, Mounet-Sully ve bir tanrı gibi okuduğu o elli dize, daha iyi değilse bile daha bağdaşık bir temsile kurban edilip giderdi; böylece tek bir kişi-

nin o kurallara sığmayan dehası, sahne oyununun daha düzenli bir bütünlük içindeki o tutumuna feda edilmiş olurdu.

Oysa bugün bir oyun ustasının yönetimini istemeyen tek oyuncu görmüyorum. Onun için, sahne dehasının artık, oyuncunun ruhundan sahneye koyucunun ruhuna geçmiş olmasından korkuyorum. Bir oyunu, deha ve duyarlığının zenginlikleriyle asıl parlatıp aydınlatan kişi, bana öyle geliyor ki, oyuncu ya da yalnız tiyatrosunun yöneticisi oluşuna göre, sahneye koyucu denen, sahnede görülen ya da görülmeyen şu tuhaf adamdır.

Büyük bir oyuncu, yönetildiği daha az belli olan sahnelerde gösterdiği başarıyı, sahneye koyuş nasıl olursa olsun yine gösterebilir, diye itiraz edecekler çıkacaktır karşıma. Şurası gerçek ki, provalar sırasında, bu sanatçının esini az çok kibarca kontrol altında tutulacak ve kendisinden daha az kurala sığmayan deha (Mounet Sully'nin elli dizesini düşünüyorum), daha çok sürekli yetenek göstermesi istenecektir.

Günümüzde, bir oyunun tüm yaşamı boyunca, birinci derecedeki rol artık Mounet-Sully'lere, Sarah Bernhardt'lara düşmüyor; bunun, az çok itiraf edilerek, sahneye koyucuya mal edildiğini görüyoruz. Şu son 20-30 yıllık tiyatro tarihinin bize zorla kabul ettirdiği bir gerçektir bu. Karşımıza çeşitli sorunlar çıkarmaktadır bu gerçek. Önce sahneye koyucunun vicdanıyle ilgili olanını inceleyelim. Burada vicdan sözcüğüyle yalnız düşünce ve meslek namusluluğunu değil, aynı zamanda ve özellikle, sahneye konacak yapıtla ilgili düşüncenin niçin ve nasıllarını kastediyorum. Gereksiz bir hatırsayarlığa kaçmadan, ortada görülmeyen ama iplerin ucunu elinde tutan bu önemli kişinin iç monolog diyebileceğimiz şeyini iyi tasarlamak ve anlamaktır söz konusu olan. Mesleğinin iki önemli eylemiyle ilgili ilk düşüncelerini geçiyorum onun:

1- Oyunun seçimi.

2- Yorumların seçimi.

Oyunla yorumlar sözleşmeyle saptandığından, hemen sahnedeki yaratmasının o şeytanca oyununa atlıyorum.

Sahneye Koyucu ve İç Monoloğu

Bir takım görevleri dile getirir bu iç konuşma, başkasının düşüncesine karşı saygıyı. Yazar ve yöneticinin görevleri olmak üzere ikili bir aşının hem acı hem tatlı bir meyvasıdır o.

Sahneye koyucu özgür bir varlık değildir çünkü. Oynayacağı ya da oynatacağı oyun başkasının yarattığı bir şeydir. Başkasının çocuklarını dünyaya getirmektedir bir bakıma o. Usta bir ebedir. Hem ölümsüz hem ikinci derecede bir görev yapmaktadır. Bütün özgürlükleri ayırdettiği bir metin karşısında eli kolu bağlanmıştır. Kendi düşünce ve istekleri de başkasınınkilerle sınırlandırılmıştır.

Düşünür, coşar, "buldum!" diye bağırır; ama içinden bir ses ona, yapıt karşısında aşırı bir özgürlüğe kaçtığını, yazarın böyle bir etki yaratmak

istemediğini, falan parlak düşüncenin en katkısız tiyatro olduğunu, falan yerde yazarın böyle bir sahne kabartması düşünmediğini, falan dizenin şiir değil düzdeyi olduğunu ve nihayet daha çok saygı, daha az sanat göstermesi gerektiğini söyler.

İstesek de istemesek de bu böyledir: Oyun yazarı, oyununu temsil ettirmek için başkasının yardımına muhtaç olduğuna göre, ortada iki iradenin varlığı söz konusudur. Oynanan yapıt iki kafanın ürünü olduğuna göre ortada bir uyumsuzluk var demektir. Bazı eleştirmenlerin sahneye koyucuyu pek kolayca küçümsediklerini görünce şaşırmakta haklıyız. Böylesine açık bir durum karşısında ne yapabilir bu işçi. Ya eline verilen metni ilk sözcüğünden son sözcüğüne dek, tüm sorumluluğuyle üzerine alacak, ya da bu işten elini eteğini çekecek.

Bunları Öldürmeli mi?

Kişisel kanıma göre, işte tam bu noktada çağdaş tiyatronun polisiye sorunu çıkıyor karşımıza: Sahneye koyucu öldürülecek bir adam mıdır, değil midir? Sahneye koyuş tehlikeli bir silâh mıdır, değil midir?

Her sanatçının yanıtı birbirinden ayrıdır burada. Hem bilindiği gibi, az çok kesin bir ton üzerinden verilir bu yanıt. Kimi yazarlar da yanıtlamaktan kaçınırlar. Falan yazar söyler söyler de, sonunda sahneye koyucunun hizmetinden vazgeçebileceğini belirtir. Falan büyük oyuncu kendi yetenek ve özgürlüğüne düşürülen bir gölge gibi görünen şeye karşı başkaldırır. Bir başkası burada yeteneklerini esnekleştirmesini bilir. Halka gelince, sahne çalışması baştan savma yapılmış bir oyuna olduğu gibi şu ya da bu yöneticinin ciddiyetle hazırladığı bir oyuna da koşa koşa gelir o.

Bu soruşturma üzerinde varılan hiç bir yargı yok ortada! Öyleyse hiç bir sonuç ya da kanı söz konusu olamaz. Bununla beraber, tiyatronun geleceği bakımından, bir "süresiz erteleme" ile yetinmeyi de yararlı bulmuyorum ben. Hepimizin bu konuda düşüncemizi açıkça bildirmemizin zorunlu olduğunu sanıyorum. Bunu, kişisel bir düşünce ileri sürmek gibi kendini beğenmişçe bir amaçla değil, daha önce yapılanları göz önünde bulundurarak, yeni tiyatronun ne yapmak istediğini ve ne yapabileceğini bir an önce öğrenmemiz gerektiği için yapmalıyız.

Yüzyılımızın Gerçek Ozan Oyun Yazarları

Şimdi de kendi adıma şu savda bulunacağım: Son otuz yılın gerçek dram yaratıcıları yazarlar değil sahneye koyuculardır.

Bunu pek de sevinerek yazmıyorum ben. Yazıyorsam, araştırmaları, başarıları ve başarısızlıklarıyle Charles Dullin'in yapıtının bana, tanıttığı ya da oynattığı çağdaş yazarların yapıtlarından çok daha aydınlatıcı görünmesindendir. Uyarlanmış Aristophane, yeniden bulunmuş Balzac, Pirandello gibi yazarların yapıtlarında yaptığı ve kamuoyunun beğenme ya da ilgisizliğiyle karşılanmış Dullin'in bu üslûp araştırması, bugün, aynı Dullin'in eskiden oynadığı ya da bugün oynamakta olduğu yazarla-

rın çoğunun o sakat felsefesi ya da bayağı üslûbundan çok daha anlamlıdır bence.

Öte yandan şuna inanıyorum ki, Jouvet'nin açık, duru, gereksiz süslemelerden uzak ve pek bilinçli olarak küçük inceliklerden kurtarılmış üslûbu, kendisi ne düşünürse düşünsün, Jean Giraudoux ve Marcel Achard'ın oyunlarındaki o zayıf dramatik niteliklerden, Jules Romains'in o biraz hantal radikal-sosyal şakalarından çok ama çok daha üstündür.

Pitoëff'in sahnesinde de neyi bulmak istediğimizi çok iyi biliyoruz: çocukluğun o giz dolu dünyası, eski bir sandığın bir kral tahtı yerine geçtiği tavan araları, Şehrazad'ın sarığı olacak bir bez parçası; kısacası, Pitoëff'in oynadığı çağdaş yazarların o iyi ya da kötü pişirilmiş bulamaçlarından apayrı bir şey.

Yönettiği çeşitli tiyatro sahnelerini sık sık şiirle dolduran kişinin, Maya ya da Têtes de Rechange yazarının değil de, Gaston Baty'nin kendisinin olduğunu söylersem sayın Gaston Baty'yi bilmem darıltmış olur muyum? Birtakım kişileri iğnelemek ya da bir sevinç duymak için söylemiyorum bütün bunları. Şu son otuz yılın tiyatro tarihi, Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoëff adları yöresinde, demem şu, sahneye koyucular üzerinde toplanmaktadır. Hem gelecek yılların, böylesi gerçek sahne ozanlarını yaratabileceği doğrusu pek de belli değildir. Demek, geçmişle hiç mukayese edilmeyecek özgün bir tiyatro dönemi yaşadık biz. Bu durumun yalnız çağdaş fransız tiyatrosuna özgü olmadığını belirtmek isterim. Almanya Rheinhard'la, Rusya Stanislavski ve Meyerhold'larla, İngiltere Gordon Graig'la, yahudi soyu Yidiş tiyatrosunu canlandıranlarla, sahneye koyucuların yazarlara karşı elde ettikleri üstünlüğü belki de daha açık ve belirli olarak ortaya koymuşlardır.

Fransa'da Claudel, İtalya'da Pirandello, İngiltere'de Sygne, Rusya'da Çehov, İspanya'da Lorca örnekleri bu gerçeği ortadan kaldıramaz. Sahneye koyucuların doldurduğu edebiyat tarihine birer yapıt daha eklemekten başka birşey yapmamaktadır bunlar. Hem sonra tarih bir Shaw, bir Pirandello adını unutacaktır belki, ama, XVI. XVII. yüzyıllar ile XVIII. yüzyıl başlarındaki Commedia dell'Arte'nin rolünü nasıl unutmamışsa, günümüz sahneye koyucularının o yazılı olmayan yapıtlarını da öyle unutamayacaktır. Şu son otuz yılın tiyatro tarihi üzerinde biraz durduysam, sahne yaratmasındaki o ikiliği, sahneye koyucunun içinde Hamlet' in "olmak ya da olmamak" ikilemini uyandıran o ikiliği, şimdi ve açıkça ortaya koymak amacıyle yaptım bunu.

Yalan

Yeniden konumuza dönerken, tiyatro ustalarım, ağabeylerim, sahneye koyucu dostlarım gibi ben de, tiyatroda en önemli olan şeyin yazarın düşüncesi olduğunu söylemeye hazır görüyorum kendimi. Ama ne yazık ki, vicdanlı bir sanatçının yanıtı, biraz aptal ya da çok muzip bir sanat-

çının yanıtı gibi belirli bir davranış söz konusu oluyor burada. Aslında bir yalandan başka bir şey değildir bu. Aslında provalar sırasında kendini gösterir bu durum; provalar sırasında kaçınılmaz bir şey olur: yazarın suratı bir karış asılır. Yazarların deneyi, provalar sırasında yüzlerindeki o şaşkınlık ifadesinden anlaşılabilir. Molière Tiyatro Topluluğundan Andromaque'ı alıp başka bir tiyatro topluluğuna veren Racine'in tepkisi günümüzde az görülür bir davranıştır. Ama konumuz yazarı, düşüncelerini, yazılı yapıtının sahneye uygulanışı karşısındaki tepkilerini işlemek değildir. Söz konusu olan ve olması gereken sahneye koyucudur burada.

Evet, ilk görevinin yönetmek olduğunu unutmayan her sahneye koyucu, beyin zonklatıcı bir sorunla karşı karşıyadır. Savuşturup başından atamaz bunu o. Hepimizin karşısına çeşitli biçimler altında çıkar bu sorun. Kişi ileriyi görmeye, mesleğini doğru dürüst incelemeye çalıştıkça, daha bir kaygı verici, daha kafa kurcalayıcı olur o.

Yoldan Sapan Doğru Yoldadır

Son otuz yılın tiyatro tarihi (hiç olmazsa özetlediğimi sandığım durumuyle) bu zorunlukları hâlâ canlı tutmaktadır. Her sahne, uygulayıcısının karşısına şu sapma sorunlarını çıkarmaktadır:

Sahneye koyucu neden kendi esinine değil de başkasının düşüncesine uysun?

Yazılı metni neden bir senaryo gibi düşünmesin?

Yazılı oyunu neden az çok yaradılışa bağlı bir taslak olarak kullanmasın?

Neden bundan böyle kişi, tiyatro sanatının tüm işlerini yapmaya zorlamasın kendini?

Neden oyunu senaryo olarak yazmasın kişi? Neden tiyatro sanatının unutulmuş bütün mücevherlerini yeniden bulup onarmasın?

Tiyatro tarihinin bunda yitireceği hiç bir şey olmayacak; çünkü biliyoruz ki, oyun yazarları (ozan diyemeyeceğiz bunlara) hiç bir zaman, sanatlarının ritm ve söz gibi, başka bir deyimle, şiirsel yollar gibi iki üstün yanından bu denli bütün bütün ve anlamsızca uzaklaştırmamışlardır kendilerini.

Büyük bir dramatik şiir döneminin hemen öyle kendiliğinden doğuvermeyeceğini, Racine'in daha önce Garnier'de varolduğunu, Corneille'in şiir yapısının daha önce Agrippa d'Aubigné'de bulunduğunu, Molière'in şiirsel hareket ve canlılığını o panayır tiyatrolarından ve aşırmalar yaptığı daha önceki oyun yazarlarından aldığını, öte yandan, yeni kuşağın ilk önemli yapıtlarının felsefî bir programın katı kurallarına uyduğunu, bu yazarlarda yaratma ritminin oyun ahengini izlediğini, ve tiyatroyu büyüleyici değerlerine yeniden kavuşturacakların bunlar olmadığını düşünmek kaçınılmaz bir şey olduğuna göre sahneye koyucu şöyle düşünmekte haklı

olur: "Dramatik ozan (o da varsa) oyunun düzen ve disiplinini kendisi kurup yaratamadığına göre, taslak ya da metnini kendim yazmış olayım olmayayım, bir yapıtı ben kendim istediğim gibi çalışır işlerim." Sahneye koyucu böyle düşünmekte haklıdır, çünkü kendine göre bir düzeni, bir disiplini ve hatta bir geleneği vardır onun.

(...) *Beklenmedik Ama Kaçınılmaz Bir Çözüm Yolu*

Ne yapacağız peki öyleyse? Elimizi kolumuzu bağlayıp duracak mıyız? Hiç bir şeye aldırmayıp ilgisiz mi kalacağız? Olağanüstü bir genel provanın ciddiyetine mi inanmaya kalkışacağız? Parter koltuklarında bezgin eleştirmen gülümsemeleriyle sık sık boy mu göstereceğiz? Hep Racine, Corneille, Molière gibi eski ustalarımızın repertuvarlarıyle mı yetineceğiz? Çağdaş bir tiyatro adamı yalnız geçmişin soy yapıtlarının koruyucusu olmaya mı yargılıdır? Ne yapacağız? Edimsiz bir sanat olan tiyatroyu bırakacak mıyız? Şimdiye dek açıkça ya da dokundurarak söylediğimiz bütün bu sorulara, sanırım ki verilecek tek bir yanıt vardır. Hem sanat alanıyle ilgili değildir bu yanıt. O da şudur:

Demek söz konusu olan önce bir toplum yaratmaktır, bunu yarattıktan sonra ancak iyi tiyatro yaratabiliriz belki.

(*De la Tradition Théâtrale*)'den

çeviren: **Tahsin SARAÇ**

oyuncu ● gustav gründgens

Oyuncunun yapıtı nedir? En iyi bir öykü ya da bir sanat gözlemi, size, heyecanlı bir tiyatro akşamının canlı etkisini veremez. Aslında, bir tiyatro akşamının sanat büyüsü de, perdenin kapanmasıyle söner. Onu görenlerin anılarında yaşayan şey de çok özneldir. Hem de öylesine öznel ki, zamanla daha da öznelleşir. Sanatlı duyarlık yeteneği olan aynı büyüklükte insanlar, aynı tiyatro akşamından çok çeşitli etkiler vereceklerdir. Hiç kimse de, başka sanatlarda olabildiği gibi, bu etkileri denetlemeğe, gerekince de düzeltmeğe uygun bir zaman bulamayacaktır.

Oyuncunun sanat yaşantısı, daha çok, zamanın tiyatroya verdiği değerlerle ölçülür. Zamanın tiyatroya karşı tutumunun da durmadan değiştiği bir gerçektir. Tiyatro, hep, belki de işte bunun için, kendiliğinden zaman üstü olmayıp zamana bağlandığından, en doğru gösteren bir ayna ve zamanın bir kopyası olmuştur.

Bunun için de işte, oyuncunun sanat yaşantısı sorusu, hiç bir zaman salt olarak değil, hep, oyuncunun "zamana", "mekâna" ve "manevî" çevresine olan ilişkisi ile cevaplandırılmalıdır. Oyun sanatı ikinci güçte bir sanattır. Bütün öteki sanatlar, bir gereç içinde ve bir gereçle çalışırlar. Ressamın renkleri, heykelcinin de taşları vardır. Yalnız tiyatro sanatı, yabancı bir sanat -yazın sanatı- üzerine kurar. O, ilk gereçten değil, bitmiş bir yapıttan, ozanın yapıtından yaratır. Onu da, kendi kurallarına göre yeniden kurmak için parçalamak zorundadır. Sizlerin, yazılmış bir dramla oynanan bir dram arasında gördüğünüz aykırılık da işte bundandır. Ozanın, kara matbaa harfleriyle ölmezliğini sağladığı kişiler, zamanına bağlı oyuncunun elinde, kafasında ve yüreğinde değişir ve başlıbaşına, bağımsız, kendi canlılıkları ve varlık gereçleriyle dolu bir yaşama başlarlar. Burada yazın sanatı, yabancı bir gövdeyi kımıldatan bir motor olur.

Demek oluyor ki, oyuncunun ilk sanat yaşantısı, ozanın yazı sanatı oluyor. Ama yazın sanatı, hem de her dünya yazını sanatı, yalnızca kendi zamanının içinden düşünülüp anlaşılabildiğinden, zamanın kendisi, oyuncunun "öteki" yaşantısıdır. Oyuncu, yaşadığı ve oynadığı zamandan asla ayrılmaz.

Eğer ben, oyuncunun sanat yaşantısından söz ediyorsam, genel olarak, sanatçıların sanat yaşantılarından söz ediyorum demektir. Çok doğal olarak, her oyuncunun yaşantısı, tiyatroyu ayakta tutan büyük kişiler sayısınca çeşitlidir. Ama, bu çeşitlikler, bizim konumuza değinmez; çünkü ben, –her bir sanatçının ayrı ayrı yaşantıları üzerinde değil– mesleğinin sanat yaşantısı üzerinde konuşmak istiyorum.

Oyuncunun genel yaşantısı, sizlere söylediğim gibi, gizemlidir. Buna, şunu da katmak zorunda olduğumu sanıyorum: Oyuncunun sanat yaşantısındaki iç olay, onun dış görünüş biçimine hiç bir zaman uymaz. Bunu, en iyi olarak, çalışırken, birbirlerini gözlemleyen oyuncular bilirler. Bir sanatçı, derin duygusundan mı yaratıyor, onun bu mutlu yeteneği, yıldan yıla da hep yeniden, açıkça onaylanıyor mu, o zaman o, günün birinde, bu bilmeyerek yaratışını bırakmak zorunda kalacaktır; çünkü sanatçı, birdenbire bilir olur, yüreğinin seslerini tanır, onları dener ve bile bile kullanmağa başlar. Bir olaydır ki bu, sonunda önem vermezse de, sizin de bana hak vereceğiniz gibi, onun sanat yaşantısını temelinden değiştirir. Bütün ilkel varlıklar, çocuklar, hayvanlar ve halk, gözlem ve denetleme ile "naif"liklerini ve doğal özgürlüklerini yitirirler. Burada ben, Heinrich von Kleist'in "*Über das Marionettentheater*" (Kukla Tiyatrosu Üzerine) adlı yazısını anılamak isterim. Ozan, burada bir delikanlının bilmeyerek, dikeni ayağından çıkaran heykel gibi nasıl nasıl durduğunu, kendisine bakıldığını ve tanındığını sezince de, bir önceki duruşunu bir daha alamadığını, almağa çalıştıkça da bunu başaramadığını betimler.

Bizde de böyledir: Överek yükseltilen birçok oyuncularımız, artık, büyüklükleriyle nere varacaklarını bilemezler. Ama işte yıllarca da, ülkenin

birinci sınıf oyuncuları arasında kalmak güçtür; birinci sınıf olduğunu bilmek, herkesin de kendisinin böyle olduğunu bildiğini bilmek, sonra da hep yeniden birinci sınıf olduğunu göstermek zorunda bulunmak. Hele bilmeden yaratan bir sanatçı için bu daha da güçtür. Biz de, kişiliklerini oyun sanatlarıyle birleştiren oyuncular arasında hiç durmadan acıklı haller, bunalmalar görürüz. Ancak en güçlüleri, bu arada tam karşıt bir yola girmiş olsalar bile, sanat ile kişiliklerini ayırabilmişlerdir.

Büyük oyuncu Eleonore, insanlardan ürker olmuştu. Buna karşılık, Josef Kainz, ne yazık ki ben onu oyuncu olarak göremedim, üslûbuna tam egemen olduğu bir sırada, kendisini yetkin bir biçime vermişti. Kainz, yaşamında sevimli bir parça da gevşek biçimsizliği önem veriyordu.

İşte, Kainz ayrık kaldığı bu geçmiş, bireyci üslûp çağında, oyuncunun sanat yaşantısı bütünüyle tehlikeye düşmüştü. O, kendisini, özel kişiliğinin yapacağı etkiye bırakmak zorunda kaldığını ya da bırakabileceğini sanmıştı. Oysa, yalnızca, sağlam bir biçim ancak onu kurtarabilecekti; çünkü sahte doğruluğa, sahte "doğalcılığa" olan istek, öylesine ileri gider ki, gücü yetersiz yapar; güç kavramına da hoş olmayan bir tat verir. Oysa bu "güç", işçiliği elde etmektir, – bu da öğrenilebilir– bütün mesleklerde olduğu gibi, oyunculukta da barının koşuludur işçilik.

Ama, doğallıklarını, güç yeteneklerine karşı harcayan oyuncuları ben, sanatımızın bencileri diye göstermek istiyorum; çünkü söz konusu olan oyuncu ve onun iç yaşantısı değil, oyundur; başka sanatlı, evet yapma bir dünyada bilinçli yaşama biçimidir.

Bugün, oyuncu, dıştan da çok kez, öteki insanlardan hiç ayrılmaz. Onlardan ancak, kendisine özel başarılar kazandıran özel yetenekleriyle ayrılır. Bu yeteneklerin dışında, başta, onun bütüne olan görevi kalır; bunda da o, başkaları gibi yerini alır. Orada da, kendisine inam (emanet) edilmiş büyük bir kalıtın (mirasın), günün ve geleceğin sahne sanatının bekçisiymiş gibi başını bekler. Bu görev, gelecekteki oyuncunun sanat yaşantısını beslediği kaynaktır. Bu çıkış noktası, herkeste ortak olmalı, ve bu birleştirici düşünce ile de sonraları, oyuncuları, oyuncudan istenecek töresel ve biçimsel sorunlar çözülebilir.

Bugünün oyuncusu, eski Yunan ve Alman klasiklerini, barok tiyatrosunun ve bugünkü tiyatronun üstün dramlarını oynuyor. Sanat tarihi bakımından, bir tiyatronun, hep de aynı tiyatronun, aynı oyuncuları, bugün Goethe ile Schiller'i, Aiskhylos ile Sophokles'i, yarın da Shakespeare'i, Calderon'u ve Racine'i öbürsü gün ise gerçekçi biçimde bir yapıtı oynamak zorunda kalmaları, düşündürücü, hem de çelişmeli görünür. Sanat, deneyi bakımından, sahnenin bunu yapması çok önemlidir; çünkü bu yapıtlar, doruk başarılarında, tiyatronun ölmez değerleridir, hep de yeniden tartışılması gerekir.

(Wirklichkeit des Theaters)'den
çeviren : **Melâhat ÖZGÜ**

5

dekor, giysi, müzik, ışık

roland barthes

●

tiyatro giysisi hastalıkları

Burada tarihe, estetiğe değil, daha çok bir hastalığa ya da yeğlenirse, tiyatro giysisi kurallarına dokunmak istiyorum. Bize belki bir giysinin iyi ya da kötü, hastalıklı ya da hastalıksız olduğunu anlatmaya yarayacak çok yalın birkaç kural öne süreceğim.

Ama her şeyden önce bu hastalıksız duruma ya da kurallara temel aldığım şeyi tanıtlamalıyım ilkin. Bir oyunun giysilerini neye dayanarak değerlendireceğiz? Buna, tarihsel gerçeğe ya da beğeniye, ayrıntılardaki özene ya da göz kıvancına dayanarak karşılığını verebiliriz (çağlar boyunca yapılan iş budur). Ama ben bizim kurallarımıza başka bir gökyüzü öneriyorum: O da oyunun kendisidir. Bütün tiyatro yapıtları sahnede canlandırdıkları ve Brecht'in oyunun toplumsal *gestus*'ü [1] adını verdiği toplum çatışmalarının o tensel, o dışsal anlatışına boyun eğer. Eğmelidir de... Bütün oyuna temel

1 Latincede *gestus* beden, özellikle el, kol hareketlerine denir. Bu terimin tanımı için "Dramatürg kime derler?" yazısına bakınız (s. 886)

olan bu *gestus*'ü, çok değişik tarihsel şemayı hiç kuşku yok yönetmenin bulup ortaya çıkarması gerekir. Bu iş için yönetmenin buyruğu altında bütün bir tiyatro tekniği vardır: oyuncunun oyunu, sahnenin düzenlenmesi, hareket, dekor, ışık ve özellikle de giysiler.

Demek, giysimizin kurallarını, oyunun toplumsal *gestüs*'ünü her fırsatta ortaya çıkarmak zorunluluğu üzerine kuracağız. Bu, giysiye yüzdeyüz görevsel bir rol vereceğimiz anlamına gelir. Bu görev de plastik ve coşkuya dayanmaktan çok kafaya dayanan bir görevdir. Giysi, yapıtın anlamını her an eserin dışında kalanla birleştirmek zorunda olan bir ilişkinin ikinci adından başka bir şey değildir. Demek, giysilerde bu ilişkinin açıklığına gölge düşüren her şey oyunun toplumsal *gestüs*'üne aykırı düşer, onun anlaşılmasına engel olur ki bu kötü bir şeydir. Tersine biçimlerde, renklerde, oyunun varlığında ve düzeninde bu *gestus*'ün anlaşılmasına yardım eden her şey de iyi bir şeydir.

Pekâlâ bütün kurallarda olduğu gibi ilkin olumsuz kurallardan işe başlayalım ve ilkin oyun giysisinin ne olmaması gerektiği üzerinde duralım (elbette şu koşulla ki kurallarımızın öncülleri kabul edilmiş olsun).

Genel olarak, bir oyun giysisi her ne pahasına olursa olsun oyuncunun sığınağı, yani oyuncuyu bağışlatacak bir şey olmamalıdır: Giysinin, seyircinin dikkatini, oyunun temel gerçeklerinden çevirecek ve kendi üzerinde toplayacak biçimde çekici, göz kamaştırıcı ve yoğun bir durumu olmamalıdır. Buna giysinin sorumluluğu diyebiliriz. Giysiler başarılarıyla, söz gelişi, yapıtların durgunluğunu, ya da cılızlığını kapatacak bir özür dileme aracı, bir takas öğesi de olmamalıdır. Giysiler her vakit o katkısız görevlerinden dışarı çıkmamalıdır, oyunu ne boğmalı, ne de parlak göstermelidir. Bağımsız değerlerin ve oyun davranışlarının anlamı yerine geçmekle yetinmelidir. Demek giysi, kendi niteliğinin gereği bir sonuç olduğu vakit, kınanmaya başlar. Giysi oyuna bazı şeyler borçludur: Eğer yapılan işlerden biri obartılarak geliştirilmişse, eğer uşak efendisinden daha önemli bir duruma geçmişse, işte o vakit giysi hastadır, ipertrofi [2] 'ye yakalanmıştır.

Tiyatro giysilerinin hastalıkları, yanılgıları, suç bağışlatma eğilimleri bizim sanatımızda da pek yaygındır. Ben bu kusurları üç tane olarak saptadım ama siz isterseniz bunları çoğaltabilirsiniz.

2 Bir dokunun ya da bir beden parçasının anormal derecede büyümesi.

Temeldeki hastalık tarihsel görevin ipertrofi'ye uğramasıdır. Biz buna arkeolojik gerçekçilik (vérisme) adını vereceğiz. Burada iki türlü tarih olduğunu hatırlamak gerekir: geçmişin özel nitelikli çatışmalarına, köklü gerilimlerine el atan uyanık bir tarih; bir de bazı olaylarla ilgili ayrıntıları mekanik bir biçimde ortaya çıkaran yüzeysel tarih. Tiyatro giysisi uzun bir süre bu sonuncu tarih türünün her şeyden yeğ tuttuğu bir alandı. Gerçekçilik hastalığının burjuva sanatında açtığı bulaşıcı yıkımları herkes bilir: gerçek ayrıntıların bir toplamı gözüyle bakılan giysi, seyircinin bütün dikkatini emer ve parçalar. Seyircinin dikkati de oyundan uzaklaşarak son derece küçük bölgelere dağılır. İyi bir giysi, tarihsel bile olsa, tam tersine, bütünlüğü olan ve göze seslenen bir olaydır. Gerçeğin öyle aşamaları vardır ki, onların altına inmemek gerekir, eğer inilirse gerçek öldürülmüş olur. Son zamanlara değin bazı opera ve opera-komiklerde görüldüğü üzre, gerçekçi giysi, saçmalığı son noktasına vardırır. Bütünün gerçeği, parçalardaki gerçeklik yüzünden ortadan silinmiştir. Oyuncu, düğmelerinin, kıvrımlarının ve takma saçlarının verdiği rahatsızlıkla sahneden silinir gider. Gerçekçi giysi hiç aksatmadan şu etkiyi yaratır: oyunun gerçeğe dayandığı görünür ama gerçek olduğuna inanılmaz.

Yeni oynanan oyunlar içinde, Gishia'nın *Hombourg Prensi*[3] oyunundaki giysilerini gerçekçilik üzerine sağlanmış büyük bir başarıya örnek olarak alacağım. Oyunun toplumsal *gestus*'ü bir askerlik anlayışı üzerine dayanır. Gishia da giysilerini bu havaya göre çizmiştir: giysilerin bütün niteliği XVII. yüzyıl havasından çok, asker havasını vermeğe yöneltilmiştir: Biçimler apaçık, renkler hem ağırbaşlı hem de sıcakkanlı; geri kalandan, oyunun bütün o göze değgin yüzeyinden çok daha önemli olan gereçler ise (burada meşin ile çuhanın doğurduğu coşkuyu düşünün) yapıtın anlatımını kendi üstüne almıştır. Aynı şey, Berliner Ensemble'daki *Cesaret Ana*[4] oyunu için de söylenebilir. Burada da giysileri gerçek olmaya iteleyen oyunun geçtiği zaman değil, savaş kavramıdır, memleket memleket dolaşan, bitmek tükenmek bilmeyen savaştır. Bu savaş, herhangi bir biçimin ya da herhangi bir olayın arkeolojik gerçekliğince değil de alçıların beyazı, kumaşların eski püsküllüğü, sorgun ağaçlarının, üçleme halatların, tahtaların yoğun ve inatçı yoksulluğunca durmadan ayakta tutulabilmiştir.

3 Alman şairi Henrich von Kleist'ın bir oyunu.

4 Bertolt Brecht'in bir oyunu (Mutter Courage).

Zaten sonunda tarihsel derinliğe her zaman gereçlerle (biçim ya da renkle değil) varılmıştır. İyi bir giysici seyircilere uzaktan görebildiği şeylere elle tutulmuş duygusunu vermesini bilmelidir. Bana kalırsa, ben biçimlere ve renklere özenen ve kullandığı gereçleri bilerek seçtiğini bana anlatmayan iyi bir sanatçının bir şeyler yapabileceğine inanmam. Çünkü insanların gerçek tarihi, eşyaların (yanyana getirilmesinde değil) hamurundadır.

Gene çok sık raslanılan bir ikinci hastalık da estetik bir hastalıktır. Bu da oyunla ilgili olmayan biçimsel bir güzelliğin alabildiğine şişirilmesidir. Hiç kuşku yok, giysilerde tam anlamıyle plastik olan değerleri savsaklamak budalaca bir iş olur: Beğeni, elverişli tesadüf, denge, kabalıktan kaçış, özgünlüğün ta kendisini arayış. Ama çokluk bu zorunlu değerler kendi niteliğinin gereği bir sonuca ulaşır ki seyircinin dikkati yeniden oyundan ötelere gider, yapma bir yolla asalak bir göreve takılır: işte o zaman eşi bulunmaz estetik bir oyun elde edilebilir, ama insana yönelmiş bir tiyatrodan da iyiden iyiye uzaklaşılmış olur. Biraz ileri giderek giysileri alkışlamayı da (bu, Pariste çokça yapılıyor) iyi saymadığımı söylemek isteyeceğim. Perde açılıyor, göz alacağını alınca bir alkıştır kopuyor. Ama gerçekte o kızıl renkli giysi mi güzel, yoksa ustaca dikilmiş öteki kumaş mı güzel, bu anlaşılabilir mi? O göz kamaştırıcı parlaklığın, o aşırı titizliğin, o yeni yeni buluşların oyuna uyup uymayacağı, oyunun anlamının anlaşılmasına yardım edip etmeyeceği hemen anlaşılabilir mi?

Bu sapıtkanlığın örneği şimdilerde gelişi güzel kullanılan Bérard estetiğidir. Züppeler ve kibarlarca desteklenen giysi beğenisi, o estetik beğeni, oyunun herbir öğesinin kınanabilen bir bağımsızlığı olduğunu kabul etmektedir. Bir bayrama katılmış kişilerin giysilerini alkışlamak yaratıcılardan yüz çevirmeyi daha bir açığa vurur. Yapıta, başarıların kör bir birleşiminden meydana gelmiş bir şey gözüyle bakılmasına yol açar. Giysinin görevi gözü kandırmak değil, inandırmaktır.

Demek giysici hem ressam, hem de terzi olmaktan kendini sakınmalıdır. Giysici resmin yüzeysel değerlerinden kaçacak, uzayların bu sanata özgü ilişkisini önleyecektir, çünkü resmin tanımı da özellikle bu ilişkilerin zorunlu ve yeter olduğuna dayanır. Bu ilişkilerin zenginliği, yoğunluğu ve varlıklarının gerilimi giysinin kanıtlık görevini çok gerilerde bırakacaktır. Ama eğer giysici meslekten ressamsa, giysi çizmeye başladığı an mesleğini

unutmalıdır. Giysicinin, sanatını oyunun buyruğuna vermesi gerektiğini söylemeye bilmem gerek var mı? Resmin uzayını unutması, ortadan kaldırması ve insan bedeninin yünlü ya da ipekli uzaylarını yeniden yaratması gerekir. Giysici şimdilerde kötü tiyatrolarda hüküm süren "Büyük terzi" üslûbundan da kendini korumaya bakmalıdır. Giysilerin cicibiciliği, doğrudan doğruya Dior'un elinden çıkmış dedirtecek antik bir kumaşın özentili dikişi, bir krinolinin fasonu, anlatımın apaçıklığını ortadan kaldıran uğursuz ve dikkati başka yere çeken bir şeydir. Bunlar giysiye tarihin kaba ve olağan işlerinden sıyrılmış, ölümsüz ve gençliğini hiç yitirmeyen bir biçim verir ve pek güzel anlayacağınız üzre, başlangıçta ortaya attığımız kurala aykırı düşer.

Zaten bu estetiğin ipertropisini özetleyen yeni bir davranış ta var: makete (sergilere, röprodüksiyonlara) aşırı bir saygı gösterme. Maket, genel olarak, giysinin nasıl olacağı üzerinde bir düşünce uyandırmaz insanda. Çünkü maket ana şeyden, yani gereçten yoksundur. Sahnede maket-giysiler görmek iyi bir şey değildir. Ama maketin gereksiz olduğunu da söylemek istemiyorum. Nedir, giysicinin ve terzinin ilgilenmesi gereken hazırlayıcı bir iştir maket. Maket sahnede baştan başa ortadan silinmiş olmalıdır. Sadece fresk sanatının bile bile ardından koşulduğu bazı bazı oyunlarda makete dokunulmayabilir. Maket bir alet olarak kalmalı ve üslûp olmaya kalkışmamalıdır.

Nihayet, tiyatro giysisinin üçüncü hastalığı paradır, israf ipertrofisidir, hiç değilse çok masraf yapılmış duygusu verme hastalığıdır. Memleketimizde pek sık raslanan bir hastalıktır bu. Bizim memlekette tiyatro, her zaman para veren seyirci ile bu parayı en görünebilir biçimde seyirciye geri vermek zorunda olan tiyatro müdürü arasında yapılan bir sözleşmeye konu olur. Çünkü bu anlaşmaya göre giysilerin aldatıcı israfının güven verici ve göze değgin bir borç ödeme olduğu apaçıktır. Daha kaba bir biçimde söylemek gerekirse, giysi, coşkudan ya da düşünceyi ortaya çıkaran davranıştan daha iyi biçimde borç öder. Oysa coşku ile düşünceyi ortaya çıkaran davranış daima belli belirsiz şeylerdir; mal durumları da göze çarpacak türden değildir. Bu yüzdendir ki, değerini yitirmeye başladığı vakit tiyatronun giysilerdeki şatafatı gittikçe artırdığı görülür. Bunlar ilkin tiyatrodakilerin kendileri için yapılmıştır ama kısa zamanda oyunun vazgeçilmez bir parçası olur (Opera'da *Les Indes Galantes*, Comédie - Française'de *Les Amants Magnifiques* oyunlarını düşünün). Bütün bunların tiyatro neresindedir? Besbelli ki hiç bir yerinde: zenginliğin o korkunç kanseri tiyatroyu bütünüyle yutuvermiştir.

Oldukça şeytanca bir mekanizma sayesinde, görkemli giysiler bayağılığa bir de yalanı eklemişlerdir. Oyuncuların, soylu kişilerin aynalı dolap-

larından getirilmiş zengin ama gerçek giysiler giydiği (söz gelişi Shakespeare çağını düşünün) çağda değiliz artık. Şimdilerde zenginlik pek pahalıya oturuyor. Bu yüzden de taklitle, yani yalanla yetiniliyor. Denilebilir ki, ipertrofi hastalığına yakalanan da şatafat değil çirkinliktir. Sombart, taklitin kaynağının burjuvalarda olduğuna işaret etmişti. Hiç kuşku yok, bizde en büyük şarlatanlığı özellikle küçük burjuva tiyatroları yapmaktadır (Folies-Bergère, Comédie-Française, şarkılı oyunlar oynayan tiyatrolar). Bunlar seyircilere çocuk gözüyle bakmakta ve seyircilerde gerek eleştiri gücünün, gerekse yaratıcı düş gücünün bulunuşunu yadsımaktadırlar. Hiç kuşku yok, taklidi, tiyatro giysilerinden bütün bütün uzaklaştırmanın yolu yoktur. Ama taklide başvurulacaksa, hiç değilse taklide başvurulduğu her vakit açıklanmalı ve yalana güvenmiş gibi görünmekten kaçınılmalıdır. Tiyatroda hiç bir şey saklanmamalıdır. Bu çok basit bir ahlâk kuralına dayanır. Bu ahlâk kuralı, öyle sanıyorum ki, her vakit büyük tiyatroyu yaratmıştır : seyirciye güvenmek; onun, zenginliği kendi kendine yaratacak bir güçte olduğuna kesinlikle inanmak; yapma ipeği ipeğe, yalanı da gerçeğe çevirmek gerekir.

Şimdi artık iyi bir tiyatro giysisinin ne olabileceğini sorabiliriz. Onun görevsel bir dokusu bulunduğunu kabul ettiğimize göre de, giysinin yükümlü olduğu şeyi tanıtlamaya çalışalım. Bana kalırsa giysinin başlıca iki yükümü vardır.

İlkin, *giysi bir kanıt olmak zorundadır.* Tiyatro giysisinin bu, kafaya seslenen görevi bugünlerde çokluk asalak görevlerle ortadan kaldırılmak istenmektedir. Bu asalak görevlerin (gerçekçilik, estetik ve para) olduğunu gördük. Bununla birlikte. tiyatroların en parlak çağlarında giysinin anlama değgin bir değeri olmuştur. O, sadece görmeye değil, metnin çözülmesine de yardımcı oluyor ve düşünceleri, bilgileri ya da duyguları seyircilere iletiyordu.

Tiyatro giysisinin zekâ ve bilgi ile ilgili hücresi, giysinin temel öğesi, ayrılmaz işaretidir. *Binbir Gece Masalları*'ndan birinde giysiye değgin çok güzel bir işaret vardır. Masalda anlatıldığına göre Halife Harunreşit öfkelendiği vakit hep kırmızı bir giysi giyermiş. Demek oluyor ki, kırmızı, Halifenin ayrılmaz bir işaretidir, öfkesinin göze seslenen işareti. Bu işaret, Halifenin uyruklarına bilgi veren bir belgeyi, sultanın ruh halini ve ondan çıkacak her türlü sonucu gözle görülebilecek bir biçimde duyurmayı üstüne almıştır.

Halk tiyatroları, dogmalara kapılmayan tiyatrolar her vakit çok açık bir giysi yasasına uymuşlardır. İşaret politikası adı verilebilecek şeyi büyük

bir geniş görüşlülükle uygulamışlardır. Burada yalnız eski Yunan tiyatrosunda maskenin ve süslü kumaş renklerinin oyundaki kişilerin toplumsal ve duygusal durumlarını çok önceden açığa vurduğunu hatırlatmak isterim. Ortaçağ ile Elizabeth çağı sahnelerinde kimi zamân simgesel olan giysi renkleri, oyuncuların durumlarının bir çeşit başka bir açıdan anlaşılmasına yardımcı oluyordu. Nihayet Commedia dell'arte'de ise ruhu okşayan her tipin kendi değişmez giysisi vardı. İşareti, giysinin bir çeşit arkeolojik gerçeği içinde yitiren burjuva romantizmidir. Burjuva romantizmi bunu yaparken halkın zekâsına olan güvenini de azaltmıştır. Böylece giysinin ayrıntıları değerini yitirmiştir. Böylece gerçekçi, ama anlamsız giysiler yapılmaya başlanmıştır. Taklitteki bu ahlâksızlık 1900 yıllarının barok tiyatrosunda, tiyatro giysisinin o gerçekten uygunsuz memleketinde son kerteye varmıştır.

Madem, biraz önce giysi hastalıkları üzerinde durduk, giysi işaretlerini bozmak tehlikesi gösteren hastalıklardan bazılarını bildirmemiz gerekir. Bunlar, besinlerin özümlenmesinden doğan bir çeşit hastalıklardır. İşaretler, anlamlardan besinlerini iyice, ya da çokça, ya da pek az aldıkları vakit hasta düşerler. En yaygın olan hastalıklardan şunları sayabilirim: işaretin yoksulluğu (gecelik giymiş, Wagner'vari kadın kahramanlar), işaretin edebiyata özentisi (üzüm salkımlarıyla ne oldukları anlatılan Bakkhos rahibeleri), fazla bilgiyle yüklü işaretler (birer birer sıraya dizilen *Chantecler*'[5] nin tüyleri: toplamını yaparsanız bütün oyun için birkaç yüz kilo tüy eder), kusursuzluk (çağı pek belli olmayan oyunlarda kullanılan tarihsel giysiler) ve nihayet işaretlerin iç dengesizliği ve yoğunluğu (söz gelişi tarihsel üslûblarının temizliği ve pervasızlığı ile dikkati çeken Folies-Bergère giysileri karmaşıktır; fantazi giysilerde ya da pahalı giysilerde olduğu gibi aksesuvar işaretlerine boğulmuştur: bu giysilerde bütün işaretler aynı değerdedir).

İşaretin sağlığının bir tanımı yapılabilir mi? Burada biçimciliğe düşmekten sakınmak gerekir: işaret görevsel bir nitelik taşıdığı vakit başarıya ulaşır. İşaretin soyut bir tanımı yapılamaz. Her şey oyunun gerçek içeriğine bağlıdır. Burada sağlığın özellikle hastalığın yokluğu anlamına geldiği söylenebilir. Eğer, yapıtın o derin anlamını anlatmasına karışmıyor, yapıtın önünde kalabalık etmiyor, oyuncunun tepesinde boza pişirmiyor ve onun ana ödevini yapmasına bir çeşit engel çıkarmıyorsa giysinin sağlığı yerinde demektir. Hiç değilse, oyunun *gestus*'ünün etkili bir yardımcısı olan iyi bir giysi yasasının, gerçekçiliği kapı dışarı ettiği söylenebilir. Brecht, *Ana*'nın[6] giysileri üzerine yazdığı bir yazıda bunu dikkate değer bir biçimde açıklar: sahneye gerçekten yıpranmış bir giysi çıkarılsa bile bu, giysinin eskipüskülüğünü seyircilere *anlatamaz* (anlatmak: işaret etmek,

5 Edmond Rostand'ın bir oyunu.

6 Brecht'in bir oyunu.

kabul ettirmek). Eskipüsküllüğün dikkati çekebilmesi için giysilerin iyice yıpranmış olması ve bir çeşit destansı kılık kazanması gerekir (sinema alanında fotojeni adı verilen şey de budur). Bu işte başarı iyi bir seçim yapmaya ve durumu iyice belirtmeye bağlıdır. Brecht eskipüsküllüğün anlatılması için gerekli işleri bir bir saymıştır. Bunların en önemlileri şunlardır: zekâ, özen ve sabır (giysileri klordan geçirmek, boyayı yakma, usturayla kazıma, balmumuyla, Çin mürekkebiyle, yağ asitleriyle leke yapma, yırtma, yama yapma). Giysilere estetik biçim vermek düşüncesine kapılmış olan bizim tiyatrolarımız böylesine ayrıntılara inen ve her şeyden önce bilinçli olan uygulamalardan daha, çok uzaktadır (bilindiği gibi Fransa'da, düşünceye yöneldiği vakit sanat değerini yitirir). Léonor Fini[7] elinde kaynak lambasıyla Paris'in bütününü gözönünde canlandıran o güzelim kırmızılarından birini yaratırken görünmüyor artık.

Giysi üzerine başka olumlu yapıntılar: giysinin insanca bir yanı olmalıdır. Oyuncunun boyuna bir ayrıcalık tanımalı, beden çizgilerinin belli olmasını ve elverirse bedenin göze çarpmasını sağlamalıdır. Giysi insan ölçülerinin hizmetinde olmalı ve oyuncunun bir çeşit kalıbını ve doğal siluetini ortaya çıkarmalıdır. Bize çok tuhaf gelse de giysi, biçiminin tıpkı tıpkısına bedenin özünden, oyuncunun günlük hayatının özünden olduğu duygusunu vermelidir. Değişen kılıkla insan bedeninin maskaraya döndüğü duygusunu uyandırmamalıdır.

Giysinin o insanca yanı, çevresinin ve oyuncunun yer değiştirdiği tensel ortamın durumuna bağlıdır. Giysiyle çevrenin bilinçli uygunluğu belki tiyatronun ilk yasasıdır. Operadaki kimi sahne düzenlemelerinden biliyoruz ki boyanmış dekorların birbirine girişi, alacalı bulacalı korocuların gereksiz yere ve durmamacasına şuraya buraya gidip gelmeleri, bütün o çok yüklü bir hale sokulmuş yüzeyler, insanları coşkusuz ve aydınlıktan uzak tuhaf birer siluet haline getirmektedir. Çünkü tiyatro oyuncularını belli bir bedenin örneğini ortaya koymaya açıkça zorlar. Tiyatroya tinsel bir nesne gözüyle bakılsa bile o bir bakıma insan bedeni cümbüşüdür. Giysi ile arka planın da bu bedene saygı göstermesi, onunla insansı niteliğin tümünü dile getirmesi gerekir. Giysi ile çevresi arasında ilişki ne kadar örgensel olursa giysi o kadar kusursuz olur. Giysinin, taş, gece, yapraklar gibi *doğal* gereçlerle bağlantısını kurmak yanıltmaz bir yoldur: eğer giysi yukarda andığımız kusurlarından birini taşıyorsa, hemen o anda manzarayı bozduğu görülür. Manzaranın içinde bayağı, modası geçmiş ve gülünç bir hal alır (Sinemada *Si Versailles m'était conté*[8] filminin giysilerinin başına gelen budur). Tersine, giysinin sağlığı yerinde ise çevresindeki hava onu benimseyebilir, dahası, onu yüceltebilir.

7 1908'de Buenos Aires'da doğan Léonor Fini İtalyan kadın ressamlarındandır. Özellikle Fransada çalışmıştır. Gerçeküstü ile klasisizmi birleştiren Léonor Fini daha çok fantastik konulara el atar. Portreci olarak da tanınan ressamın tiyatro dekorculuğu ve giysiciliği de dikkati çeker.

8 Sacha Guitry'nin bir filmi.

Güç sağlanabilen, ama sağlanması gereken bir başka uyum da giysi ile oyuncunun yüzünün uyumudur. Bu türlü biçim uymazlıklarının hesabı yoktur. Yapma kırmalı yakalıklar ve giysiler üzerine bönce oturtulan çağımız insan yüzlerinin hesabını sormayın. Tarihsel filmlerin en güç sorunlarından birinin de bu olduğunu herkes bilir (şerifleri andıran yüzleriyle Romalı senatörler. Ama Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ını bu türlü filmlerden ayrı tutmalı). Tiyatroda da aynı sorun var: giysi yüzü kendine mal etmesini bilmelidir. Giysinin de göze görünmemesi gerektiği, ama zorunlu olduğu kabul edilmelidir. Aynı tarihsel epitelyum, ikisini de örtmelidir.

Sözün kısası, iyi bir tiyaro giysisinin, bir anlamı olabilmesi için, maddeden oldukça uzaklaşması, işaretlerinin asalaklıktan kurtulabilmesi için de, oldukça kolay anlaşılabilir olması gerekir. Giysi bir yazıdır, üstelik bir çok anlamları olan bir yazıdır: yazı ise kendisini aşan bir konuşmanın buyruğu altına girmiş bir alettir. Ama yazı ya çok güzel, ya da çok çirkinse, ya da anlamca çok yoksul ya da çok zenginse, okunması olanaksız bir hale gelir ve görevini yapamaz. Giysi kendisine tiyatro olayının okunmasına yardım eden o çok az raslanılır dengeleri sağlamasını ve hiç bir asalak değerin tiyatro olayının önünü kesmesine meydan vermemesini de bilmelidir. Giysi, her türlü bencillikten ve her türlü savdan sakınmalıdır. Giysi, hiç mi hiç, dikkati çekmemeli, ama oyunda yer almaktan da geri kalmamalıdır: gerçeği şu ki, oyuncular oyunlarını çırçıplak oynayamazlar. Giysinin bir maddesi olmasıdır. Ama o aynı zamanda saydam da olmalıdır. Giysi görülmeli, ama ona bakılmamalıdır. Bu belki aykırı bir düşünceye benzer.

Nedir, Brecht'in çok yeni olarak sunduğu örnek bizi şunu anlamaya çağırmaktadır: Tiyatro giysisi gereçleri, oyunun o çok ince amaçlarına zorunlu olarak boyun eğme şansına ancak iyice belirginleştiği an kavuşabilir.

ELEŞTİRİ DENEMELERİ (*Essais Critiques*)adlı kitaptan

çeviren : **Salâh BİRSEL**

alfred jarry ● dekor ve oyuncu

Ne doğal ne de yapma bir şeydir dekor, ikisinin karışımıdır. Doğaya benzeseydi gereksiz bir kopya olmuş olurdu. Doğal dekordan daha ilerde söz edeceğiz. Dekor şu anlamda yapma değildir ki, dış dünyayı, kendi

düşündüğü ya da kendinden yarattığı gibi gerçekleştirme olanağını vermez sanatçıya.

Özanın, dekoru, bir sanatçı topluluğuna, kendi betimleyeceği biçimde, zorla benimsetmesi çok tehlikeli olurdu hem. Yazılı bir yapıtta, okumasını bilen kişi, yazarın bilerek kendisi için saklamış olduğu anlamı hemen sezer, o ölümsüz ve gözle görülmeyen akarsuyu tanır ve bu Anna Perrana'dır diye hemen adını söyleyiverir. Bir niteliğin niteliğini ortaya çıkarmak, bir niceliğin niteliğini ortaya çıkarmaktan çok daha güç olduğu için, boyanmış olan tuval, pek az beyin için, ikiye ayrılabilir bir görünüm taşır. Hem her seyircinin sahneyi, kendi sahne görüşüne uygun dekor içinde görmesi haklı ve yerinde bir şeydir. Büyük bir seyirci topluluğu önünde, herhangi bir sanatlı dekor iyidir; kalabalık kendiliğinden değil, zorla anlar çünkü.

İki türlü dekor vardır, kapalı yer dekoru, açık hava dekoru. Her ikisi de salon ya da doğal yerleri temsil ettikleri savındadır. Aldatıcı görünüşün saçmalığı sorunu üzerine yeniden dönecek değiliz. Hemen belirtelim ki, sözünü ettiğimiz aldatıcı görünüş, kabataslak gören dolayısıyle hiç görmeyen kişiye bir şeyler söyler, doğayı zekice gören kişiyi ise, sunduğu kaba doğa karikatürü ile, yanlış yola saptırır ancak.

(...) Biz nasıl bir dekoru sadeleştirmeye giderken ayrıntıları atıp en belirgin noktaları seçip verirsek, resim yapmasını bilmeyen kişi de yaptığı dekorda, dekorun ancak özlü noktalarını verir, dolayısıyle soyut dekora daha çok yaklaşır.

Ama (héraldique) dekorlar, bir perde ya da sahneyi bütün ve düz bir renkle gösteren dekorlar denedik, bu sahnelerde oyuncular da dekora uygun biçimde giyinip oynuyorlardı. Biraz çocukça bir şey bu; çünkü, hiç boyanmamış bir fon üzerinde yalnız sözünü ettiğimiz dümdüz bir renk oluyor, oysa evrensel renk körlüğünü ve her mizaçtan gelebilecek tepkiyi de hesaba katmak gerek.

Eğer yazar ne istediğini bilmişse, sahnede içten dışa vuran gerçek bir dekor istemişse, boyanmamış bir tuval ya da bir dekorun ters yüzüyle kolayca ve simgesel olarak yanılgıya düşmeden sağlayabilir insan bunu. Olay yerinin değişmesine göre getirilen levhalar, özellikle ancak birbirlerinden değişik oldukları anda farkına varılan özdeksel dekorların değişmiş olduğunu kafasızlara ikide bir hatırlatma sıkıntısını da ortadan kaldırmış olur böylece.

Bu koşullar içinde, açılan pencere, zorlanan kapı gibi özellikle gereksinme duyulacak her dekor parçası bir aksesuvardır ve bir tablo ya da bir ışıkla verilebilir.

Oyuncu, oyundaki kişinin hem kafasını hem bedenini canlandırır. Anlatımlar, kasların çeşitli ve kolay kasılıp gevşemeleri fizyonomik oyunlardır hep. Boyanmamış ve yapmacıklı bir yüz altında kasların aynı kaldığı, anatomi bakımından tek bir insan sanıldığı halde, Mounet ile Hamlet'in aynı şakağa sahip olmadıkları düşünülmemiştir. Ya da aradaki farkın pek önemli olmadığı söylenmiştir. Oyuncu, bir mask yardımıyle, kendi kafasına,

rolünü oynadığı kişinin başını geçirecektir; bu başın da, eski çağlarda olduğu gibi ağlama ya da gülme niteliği değil, kişi niteliği olacaktır: cimri, kararsız, açgözlü gibi.

Ve eğer kişinin ölümsüz karakteri maska sindirilebilmişse, rastlantısal anları teker teker ya da hep beraber, kaleidoskop ya da jiroskopa paralel olarak, ortaya koymanın kolay bir yolu olur.

Yılların oyuncusu, az kabarık makyajlı bir mask takarak, her anlatımı, renkler ve özellikle kabartmalarla bir kuvvete eriştirir, sonra da ışıkla bu kuvvetin küpü ve daha öte üstlerine vardırır bunu.

(...) Ramp (sahne ışığı) oyuncuyu bir dik üçgenin ipotenüsüne göre aydınlatır, oyuncunun vücudu ise dik açının kenarlarından biri olur. Ve ramp, birtakım ışıklı noktalardan meydana geldiğinden, yani, oyuncunun dar yüzünün düzlemle keşisim noktasının sağ ve soluna doğru sonsuzca uzayan bir çizgi olduğundan, onu, seyircilerin arkasındaymış gibi, belirsiz bir uzaklığa yerleştirilmiş, ışık veren tek bir nokta olarak düşünmek gerekir.

(...) Genellikle her seyirci maskı aynı biçimde görür; ufak ayrımlar olacaktır bu görmede kuşkusuz; mizaç ayrılıklarından ve değişik kavrama yeteneklerinden ileri gelir bu da; sürü yani bir kalabalık söz konusu olduğuna göre, aradaki bu ayrımlar da birbirini etkisiz duruma getirir.

Yukarıdan aşağı, aşağıdan yukarı ağır baş hareketleri ve yan kıpırdatmalarla oyuncu, gölgeyi, maskının bütün yüzeyi üzerinde dolaştırır. Ve deneyler, altı temel duruşla, her türlü anlatımın verilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu konuda örnek vermeyeceğiz, çünkü bunlar maskın türüne göre değişmektedir; hem bir kukla görmüş olanlar bunu kendileri de saptayabilmişlerdir.

Basit oldukları için evrensel anlatımlardır. Bugünkü sessiz tiyatronun (pandomima) en büyük hatası, yorucu ve anlaşılmaz itibarî bir mim diline gitmiş olmasıdır: yüz çevresinde elle çizilen dikine bir elips ve bu ele konduruIan bir öpücük, sevi esinleyen güzelliği verir. Evrensel bir jest örneği: Kukla, hayret ve şaşkınlığını, birdenbire ve şiddetle geri çekilip kafasını sahne duvarına vurmakla belirtir.

Bütün bu olaylar arasında bir öz anlatım vardır hep; ve çeşitli sahnelerde en iyi olan şey, güldürücü ya da ciddi sözler söyleyen bir numaralı maskın ciddiliğidir. Ve bu, her çağda traji-komik değeri kabul edilen hayvansal et altında saklanmış iskeletin mineralliğine benzetilebilir ancak.

Kuşku yok ki, oyuncunun özel bir sesi olmak gerekir, bu ses de rolün sesidir; öyle bir ses ki, dudak kasları oynayabilecek gibi olsa, maskın ağız boşluğundan, sanki bu sesten başka bir ses çıkamazmış gibi. Ama bu kasların esneyip oynayamamaları daha iyi , konuşmanın bütün oyunda tek düze olması daha yerinde.

(*Mercure de France*, eylül 1896)'den

çeviren: **Tahsin SARAÇ**

fernand léger

sahnede gördüğümüz

Sorunu iyice eşeleyelim. Önümüzde ölü, devinimsiz, karanlık bir salon var: Seyircilerin % 30'u dalgın, soğuk ve anlama güçlüğü içinde; önlerinde bir sahne; sahne ile aralarında, renksiz, sakıncalı, aşılması güç bir boşluk. Ayrıca sahne oyunlarında istenen havayı yaratmak için zorunlu olan ve aşılması gereken bir engel, *rampa* (sahne önü) var. "Bir sahnenin durumu salonun durumu ile ters orantılı olmalı" belitini doğrulayabilmek için sayısız sahne düzenlerine baş vurmak gerekiyor.

Bu düşünceyi sonuna kadar yürütelim ve şu kurala varalım: Sahne salt buluş yeridir. Salon: karanlık, sessizlik, devinimsizlik.

Sahne: Işık, Devinim, hayat.

Yaratmaların toplandığı yer dedim sahneye.

Benim sahnemde, ne otobüste burnu sinirinize dokunan adamı ne de profiline bayıldığınız sarışın kadını göremeyeceksiniz.

Kişi yitip gitmiştir, o yürüyen dekor olmuştur. (...)

Yeni Cambazhane'nin *kubbe*'si eşsiz bir dünyadır. Projektörlerin parladığı, şaşkınlıkla kendimden geçtiğim o madenden yapılmış gezegende küçük cambaz her akşam canını tehlikeye atarken, karnını iyice doyurmuş, acıma bilmez bir istekle sigara dumanlarını can pazarındaki çocuğa doğru savuran seyirciler dikkatimi çeler, bana cambazı unuttururdu. Onun çevresini seyre dalardım. Açık kalmış ağızlar, renkli direkler, demir borular, ışıklar altında parlayıp sönen, ayrılıp kavuşan teller ilgimi çekerdi .

Bu olayı gözden kaçırmayın, ondan eğlence oyunları bakımından kurallar çıkarın.

Şöyle yavaşça "kişi"yi yok ediverin, size yemin ederim sahne boş kalmaz çünkü "eşyayı hareket" ettireceğiz.

En az derinlikte bir sahne alalım. Elden geldiği kadar dikey planı uygulayalım, elimizde saat, eylemin süresini (jest'in, projektör'ün, ses'in süresi) ayarlayalım. Biçimsel bir devinme on dakikalıksa on iki dakikada kötü olur. Dipteki dekor durağan değildir. Edim başlar: Altı oyuncu devinmeler yaparak "canlı dekor" gibi sahneden geçerler (sahne ışıklıdır), geri döner yeniden sahneye girerler hepsi ışıklıdır (sahne karanlıktır); dekorun üstü sinema projeksiyonu ile canlanır. Dipteki dekor devinimlidir, yiter, yerinde ışıklı, parlak maden parçaları sallanır ve gider gelir. Bir sahne dolusu

devinim ki onu yaratanın istemine bağlı. Bunlar boyuna beklenmedik biçimde bazı tatlı bazı sert birbirleriyle kucaklaşmakta, çoğalmaktadır. Bu arada bir yüz belirirse, maden kadar sert, soğuk ve durgun olmalıdır. İnsan yüzü bulunabilir, ancak yüz anlatımı böyle bir sahnede yersizdir. Makyajlı ya da maskeli, değiştirilmiş bir yüz, ayarlı jest, devinimli bütün içinde eylemin bütününe koşut olarak, ona zarar vermeden bir değişiklik öğesi olabilir.

Bu oyun düzeni sahne önünü aşmalı, havayı yaratmalı, salona ulaşmalı, seyirciyi kavramalıdır. Seyirci akıllı ise, ne istediğini biliyorsa bundan kıvanç duyar.

Sahnede salonu andıran hiç bir şey bulunmamalı. Tam bir terslikle, seyircide beklenmedik yeni bir duyu dünyası yaratılıp yaşatılmalıdır.

Seyirciler sihirli değnekle gözleri açılmış körler gibidir; tansıma ile hiç görmemiş oldukları bir görüye bakarlar.

Çağdaş sahne istenirse buraya vardırılabilir; bunu yaratma koşulları vardır. Seyirci gelecektir, gelmiştir de, deneyi yapılmıştır.

Çeviren: **Salâhaddin KÜÇÜK**

walter gropius ●
bir evrensel yönetmen

Bana göre çağdaş mimarlık, dünya çapında bir sahneye koyucuya ışığı ve uzayı kolayca kullanabileceği bir ölçüler bütünü yaratmakla görevli olmalıdır. Öyle bir bütün ki, sahneye koyucunun tüm görüşlerine güçlük çıkarmadan uyabilecek yapıda bulunsun. Böyle bir tiyatronun yalnızca uzay anlayışı, düşünceyi uyandırır ve hazırlar.

Tiyatronun çekirdeği sahnedir. Biçimi, seyircilerle olan durumu, dramın sahnedeki oynanışı, duygulandırması bakımından çok önemlidir. Tiyatronun yeni uzay anlayışı bu noktadan doğmalıdır.

Benim tiyatrom, sahneye koyucuya, oyun süresi içinde, kapalı sahnede, sahne önünde, meydan sahnesinde ya da hepsinde birden oynama gücünü sağlar. Seyircilerin oval salonunu on iki ince direk tutmaktadır. Direklerin üçüncü boşluğunda ovalin dibinde seyircilerin ön koltukları ile çevrelen-

miş yanyana üç sahne vardır. Ortadaki, yandaki ya da üç sahnede birden oyun oynanabilir....

Parterdeki en küçük sahne alçalabilir. Böylece yerdeki ön koltuklar kalkınca sahne seyircilerin içine derinliğine uzanmış olur. Oyuncu da ortadan seyircilerin içine doğru yürüyebilir.

Tiyatroyu olduğu gibi değiştirmek için parterdeki büyük daireyi 180° çevirmek yeter. Böylece sahne çepeçevre seyircilerle çevrili bir meydan sahnesi olur. Bu değişiklik oyun oynanırken de yapılabilir... Sahne değişmelerinde gerekli teknik olanaklar ışık projeksiyonları ile tamamlanabilir. Piscator'un, sahnenin her yanına ekranlar ve projektörler yerleştirme isteği üzerinde özellikle durulmuştur; çünkü, bence, modern projeksiyon tekniği, sahne olanaklarının en sağlamlarından biridir.

Karanlık sahnenin boşluğu içinde ancak ışıkla yapılar kurulabilir...

Çeviren: **Salâhaddin KÜÇÜK**

slatislav hofman
sahnede boşluk alanları ●

Sahneye koyuşta, bana öyle geliyor ki önemli olan boşluk alanlarının istiflenişidir. Bunlar biçimsel yapıdadır ve mimarlık, heykel, resim genel ilkelerine bağlıdırlar. Ancak sahnede tiyatro perspektivi de göz önünde tutulmalı. İster dikili ister hareketli ne biçimde olursa olsun dekor tümü ile resim sanatında olduğu gibi harmoni yasalarına uygun düşen bir tablo olmalıdır. Artık günden güne sahne, biçimsel (plastik) örgüde stilize edilmektedir. Bu yüzden dekorların üzerinde ince ayrıntıları belirtmek olanaksızlaşıyor.

Çağdaş tiyatronun sahnesine her şey yığılmamalıdır. Bu biçimsel kuruluş sahneye koyuştaki dramatik anlayışın bir uygulayışıdır. Oyunun anlamını arayıp sahne boşluk alanlarında yer alacak başlıca dramatik anlatıları sahneye koyucu ortaya koyduktan sonra onun isteklerine uygun düşen biçimde dekoratör, bu sahne alanını değerlendirecektir. Dipteki dekor onu çevreleyen eşyanın ya da resimlerin biçimini ve biçimsel akışını gösterir. Sahne resmine gelince, çağdaş mimarlığa ve yazarın dramatik anlatılarına uygun olmalıdır.

Sahnenin yatay planında ve iç boşluk alanlarında köklü bir evrim yapılması kanısındayım. Ancak bu koşullar altında dikili dekorlar bütün içinde yerini ve anlamını bulur.

(...) Sahneye uygulama da mimarlık yasaları dışında kalmamalıdır. Dikey ve yatay planda sahne orantıları, arada yer alan plastik biçimlerle kaynaşmalıdır. Başlıca sorun, oyunu anlatmak olduğuna göre sahne uzay boşlukları dramatik yapıtın özü ile uyuşmuş olarak kullanılmalı.

(...) Bir yandan da ramp ışıkları yerine, sahnenin, yer yer kuvvetli projektör ışığı ile aydınlatılması, saheye koyucuya, yeni bir biçim içinde, sahne uzay boşluklarını daha özgür kullanma yolunu açar. Bu da yazarın yapıtının plastik bütünlüğü ile ortaya çıkmasını sağlar.

(*Choses de Théâtre*, temmuz, 1923)'den

çeviren: **Salâhaddin KÜÇÜK**

willy baumeister/dekorda diyalektik

Gerçekçilik ile natüralizm yerini devrimci anlayışlara bırakalı elli yıl oluyor.

Bilim alanında zaman kavramını ortaya çıkarmakla duruk dünyayı yıkan Planck'tır. Freud ile Jung insanın sayrıl yüzünü baştanbaşa değiştirmiş, felsefede "görüntübilim" gerçeği çıkış yerinde, yaşantıda ararken, bilimler de atomun çekirdeğine girmiştir.

Resim alanında Cezanne boyalı yüzeyi fırçasının ritimli eğilişleriyle düzenlerken on iki sesli müzik ses dizilerini öylesine kullanıyordu ki iki eş ses bir araya gelince duyulmamış gibi oluyordu.

Bu olayların günümüz sanatında etkilerini sürdürdükleri bir gerçektir.

Natüralizmin sınırları içinde yalnızca sahne sanatı kalmıştır.

Gerçeklerin uşakça kopyası yapılmak istendikçe anlatım araçları anlatılmak istenenle karışıyor. Dekor burada verilmiş bir yerin sadık resminden başka bir şey değildir. Kendisine yapacak iş bırakılmadığı için seyirci her işbirliğinden uzak kalmıştır.

Dekorun gerçeğin hizmetinde oluşu doğrudur. Ancak dekor bir resim olmamalı, gerçek en aza indirilmiş olmalı. Etkili dekor bir resim değil, anlatım aracıdır.

Bu düşünceye uyularak sahne yapıtı salt öğelerine ayrılmalı (Dil, mimik, giysi, dekor, müzik) ve bunlar da öz gerekleri içinde bırakılmalı.

Ancak böyle bir sıkıştırmadan sonra bölümler sanat anlayışı içinde birleşebilirler. Sarıyı, maviyi, kırmızıyı ne zaman bir ışık ya da bir anlatım aracı olarak kullanmak gerektiği böylece anlaşılmış olur. Bu öteki sahne araçları için de böyledir. Sahne herşeyden önce bir görme yeridir.

Seyircinin sanat yapıtı ile işbirliğini, Wilhelm Busch'un içme sözünü kullanmadan içmeyi anlatan ikilik'inden çıkan anlam gibi yorumlayabiliriz.

Şişeyi olduğu gibi kavradı
Ve sırt üstü devrildi...

İşte size basma kalıp ve saçma olan herşeye karşı eğlenceli bir savaş açma duyurusu.

(*Das neue Form*, Darmstadt, und, Berlin, vers 1952)'den

çeviren : **Salâhaddin KÜÇÜK**

laszlo moholy-nagy ● mekanik yöntemler

Her yaratma, bizi şaşırtan ve günlük yaşamamızda bu şaşırtıcı etki araçlarını denemek isteyen yeni bir düzen getirmelidir. Hiç bir şey –telâffuz, mekanikleştirme– gibi bildiğimiz ama değerini henüz veremediğimiz modern yaşam öğelerinin bize verdiği gerilim olanaklarının etkisi denli sonuç sağlayamaz. Bu açıdan gidilerek, oyuncu-insanı ve öteki yaratma araçlarını, irdeleme yoluyle, sahneye değin yaratmaların gerçek anlamını yakalamaya varılabilir.

Ses açısından, gelecekte türlü elektrik araçları ve daha başka araçlar kullanılacaktır. Ses dalgaları beklenmedik yerlere sokulabilir. Örneğin koltukların altına ve kol yerlerine konmuş ark lambasına benzeyen amplifikatör ve oparlörler, başka alanlarda daha az hoşa gidebilecek bir oyunda seyirciyi sürprizlere düşürerek oyunun akustik düzeyini yükseltecektir.

Renk (ışık), bu bakımdan sesten daha büyük bir değişime uğrayacaktır.

Son on yıl içinde resim sanatının gelişmesi, salt renklere ve aynı zamanda açık renklerin üstünlüğüne dayanarak kesin bir yöntem meydana getirmiştir. Oyunun anıtsal niteliği ile uyum dengesi , hiç kuşku yok, kübistlerin ve ekspresyonistlerin (dışavurumcuların) yanlış anlayışlarına uygun olarak giyinmiş ve makyajında da açık renkler kullanmış oyuncuyu hoş karşılamaz. Maden maskeler ya da yapma gereçler bu çeşit koşullarda gereklidir. Renkli bir sahne üzerinde, şimdiye değin kullanılmış olan yüzlerin renksizliği, oyuncunun mimik ve hareketlerinin öznelliği çıkarılmıştır. İnsan vücudu ile herhangi mekanik bir yapı birbirine karşıt etkilerde bulunmadığı gibi zarar da vermezler. Buna, oyuna başka bir hava veren ışıklı projeksiyonun olanakları eklenir: zıt ışıklarla etkisi en yüksek dereceye çıkarılan ışıklandırma işi, tekniğin bir sonucu olarak bütün öteki öğelerin değerinde olan bir kompozisyon aracıdır. Tiyatro salonunu birdenbire aydınlatacak bir aydınlatma yöntemi bulunabilir ama bunun yanında sahne ışıkları da yavaş yavaş ya da birdenbire söndürülebilmelidir. Bütün bunların hepsi sahnede her zaman yapılan işlere bağlıdır.

Sahnedeki eşyaların mekanik olarak yer değiştirmesi sağlanabilse, devinimler sadece yatay olmaktan çıkar, bir de dikey olmaya başlarlar. Bu da bir zenginlik yaratır. Daha güç aygıtlar, -filimler, otomobiller, asansörler, uçaklar ve öteki makineler- optik araçlar, ayna oyunları dahi olanaklıdır. Böylece çağımızın istediği dinamik yaratma gereksemesine denemeler heceleme niteliğinde olsa bile cevap verilebilir.

Sahnenin seyircilerden ayrı olmasına bir son verilebilse tiyatroyu zenginleştiren yeni bir ilerleme yapılırdı. Çağdaş tiyatroda sahne ve seyirciler çokça ayrılmışlardır, aralarında yaratıcı bağlantıların ve gerilimin elde edilebilmesi için etken ve edilgen öğeler çokça uzaklaşmışlardır.

Halkı, oyunu sessizce seyretmesine bırakmayacak, onu kurtarıcı bir esrimeye daldıracak ve yakalayacak olan bir hareketin artık doğması gereklidir.

Ama böyle bir olay karmaşık bir biçimde değil, tam bir örgütlenme olmalıdır. Bu da "modern oyun yürüten"in ödevidir.

Tabiîdir ki Arlequin'in bugünkü kılığı hareketlerin bu türlü örgütlenmesine katılamaz.

Tiyatronun gelecekteki evrimi, onu her yönden ilerletmek için çaba gösterenler sayesinde, seyircilerin içine uzanan bir tribünler, bu gereksemeye olasılıkla cevap verecektir. Giderek sahne, döner bir aygıtla oyunun çok ya da az önemli bazı anlarında her yönde hareket eden alanlardan oluşacaktır. "Sinemanın gros planla yaptığı gibi." Şimdiki ilk sıradaki koltukların yerine halkla bir bağlantıyı sağlayacak bir geçit düşünülebilir. "Örneğin dişli hareketleriyle hareket edebilir."

Bu sahne üzerindeki olanaklı hareket planlarının düzey ayrımları alanın gerçek bir düzenlenişine götürebilir. Bu alan yalnız planların kapalı ilgilerinden oluşmuş olmayacaktır. Aynı zamanda anten, tel kadrolarıyle, çizgilerle ayrılmış ya da sınırlandırılmamış planlardan meydana gelecektir. Böylelikle türlü planların çok gevşek ilgileri olabilir.

Tam bir ilgi toplanması elde edildiği anda seyirci salonunun buna uygun düşen mimarisi doğacaktır. Bununla birlikte özenli kostümler, oyunun bir anına bağlı olan apansız değişmeleri belirtir. Dengeli bir düzende toplanmış, bir birimde birleşmiş tek bir etki yaratma araçlarının en büyük egemenliğini sağlayacaktır.

(*Theatre, Cirque, Varietes*, 1924)'den

çeviren: **Rezan PESEN**

dekorcu, oyunu sahneye koyanla işbirliği yapmalıdır • theo otto

Dekor, ön plana geçmeksizin oyunu desteklemelidir. Estetik ve dekoratif herşey oyunu öldürür. Bir dekor hazırladığım zaman önceden yapmış olduklarımın tümünü kafamdan silmek zorundayım. Oyun yazarı özgül araçlar ister. Ancak özentili bir dekorcunun kararlı tiyatro üslûbu olabilir: İlkelere boyun eğmemek gerek..

– Bence, sizin başlıca tasalarınızdan biri ışık sorunu. Ne dersiniz?

Theo Otto – Bu etken gerçekten - daha yeni yeni kullanılmağa başlanmış olmasına karşın en önemli etken. Bugüne değin çok az gelişmiş. Elimizde bize mum ışığının canlılığını sağlayabilecek bir lamba yok hâlâ; bizim ışığımız çok sert bir ışık. Aygıtların gücü yeterli değil. Örneğin, oyuncu ön plana geldiğinde, ışıkla, Brecht'in (Verfremdungseffekt)ini gerçekleştirmek istiyorsak, kömürlü projektörün soğuk ışığını kullanmak zorunda kalıyoruz. Bugün bu işe yarayan tek aygıt budur.

Öte yandan, aydınlatma aygıtlarının sahnenin üstüne, sahnenin çevresine paralel olarak yerleştirilmesi ışıklandırmada sertlik yaratır. Bana kalırsa sahnenin üstüne oynak ve parçalı ışık verebilecek bir "çember ışık levhası" koymayı düşünmek ilginç olur. Renkli ışıklandırma alanı da bence yeterince gelişmiş değildir.

– Dekorlarınızı nasıl hazırlarsınız?

Theo Otto – Esas olan, sahneye koyucu ile oyun üstünde uzun uzun konuşmaktır. Tasarlamak, tasarlamak, tasarlamak... Bu arada bakarsınız ki, dekorcu ile oyunu sahneye koyan kimse arasındaki sınırlar yok olmuş.. Genellikle ben, ilk "taslak"larımı sahneye koyucunun yanında çizerim. Bu ilk tasarı benim için "kesin"dir. Brecht ile *Puntila* ve Strechler ile *İki Paralık Opera* üstünde böyle çalışmıştım. Sonra birbirimize sorular sorarız: Bu denli kısıtlı araçlarla oyunun havası nasıl verilebilir? Bu kısıtlı araçlar yapıtın özünü gerçekten yansıtabilir mi? İstenilen etkiyi yapabilmek için hangi maddeler kullanılmalı? Demir mi? Tahta mı, yoksa sentetik maddeler mi? Maddeler ve bunların işlenişi bence asıldır. Bir dilenci giysisi düşünün: Natüralist tekniğe göre makası alıp kumaşta delikler açmak yeter. Gerçekçi teknik ise bambaşka. Kumaşa eskimiş kumaş havası verebilmek için parafinle oğarak onu aşınmış, parlamış bir hale getirir, bileği taşı ile eskitirim onu. Zurich'te Brecht ile *Cesaret Ana*'yı hazırlarken böyle çalıştık. Brecht bütün bu yöntemleri yazdı. Başka oyunları sahneye koyarken yararlandı bu yazılardan. Ne yazık ki, günümüzde, yitip giden bir teknik, bir zanaat var. Avrupada doğru dürüst tel ve ağ yapmasını bilen sadece iki usta kaldı. Commedia dell'arte maskeleri yapan bir tek kişi, bir Padouan var. Brecht, yitmesinler, yeniden yapılabilsinler diye, bu maskelerin resimlerini çektirip sakladı. Buna karşın, yeni yeni teknikler ortaya çıkıp gelişmekte: kimyasal yapıştırma, yapay maddeler, cam kumaşlar, "Kaschierung" (plastik maddeleri yaparken kullanılan bir çeşit alçılama) poliesterlerin, madeni levhaların kullanılışı..

–Siz de Piscator gibi, çağdaş tiyatroda tekniğin sanata değgin bir gereklilik olduğu kanısında mısınız?

Theo Otto – Hayır, teknik bence sanata değgin bir gereklilik değil. Teknik sadece bir araç. Asıl olan araçların tinsel bakımdan işlenişidir. İnsan her zaman insanlığa yönelmek zorundadır.

(*Intervie in Théâtre*, şubat 1960)'den

çeviren: **Sevda BEŞER**

sonia delaunay
• renk tiyatrosu

Renk Tiyatrosunun, Joyce'un bir yaprağı, Mallarmè'nin bir dizesi gibi oluşması gerek: Tam, katıksız bir tamamlama, doğru bağlantı, öğelerde şaşmaz bir ağırlık ve sağlamlık. Güzellik, seyirciye aşılanmak iste-

nenin gücündedir. Düşünce ile yaratma bu gücün içindedir. Güzellik, anlamın ve betimin zorunluğu önünde boyun eğmek istemez.

1923'de bu anlamda bir deneme yaptım. – *Çember düzeyler dansözü* – Bu, ozan Iliazd'ın düzenlediği bir gecede, Licorne'da oldu. Orada Gordeano eşsiz biçimde renkleri dans ettirdi.

Kostüm, yalın, önemsiz şeylerle yapılmıştı ve üç öğesi vardı: Yuvarlak büyük bir karton, üzerinde, birçok turuncu ve yeşil renkte kumaşlar. Gövdenin üst yanını bu karton örtüyordu. Kırmızılarla mavinin kucaklaştığı bir yarım çember de kısa bir eteklik oluyordu. Sağ elde bir kara çember, sol elde bir ak çember vardı.

Bunların sertliği güçlük yaratıyordu. Dansöz bütün davranışlarında yüzü seyirciye dönük ve aynı düzeyde kalmak zorunluluğunda idi. Codréano büyük bir duyarlıkla çemberlerin yerlerini oynatarak renklerin arasında durmadan yeni ilişkiler yaratıyordu. Böylece, tüm betimin sürgün edildiği yeni bir renk dili çıkıyordu ortaya.

İmge tüm gücü ile özgürlüğünü yaşıyordu.

Çeviren : **Salâhaddin KÜÇÜK**

oyunun müziğini yapanla dekorcu, sahneye koyucuya bağlıdırlar • peter brook

Sahne oyunlarının kısa olması gerekir. İki saat oyun seyrettikten sonra yerimde kıpırdanmağa ve sabırsızlanmağa başlarım. Shakespeare, yapıtlarının süresinden söz ederken "iki saatlik" formülünü kullanır. Bu zaman süresinin akışı içinde, dramatürg, en derin düşüncelerini rahatlıkla açıklayabilir. Genellikle büyük yazarların oyunları sıradan yazarlarınki denli uzun sürmez. Bu durum teknik bir soruna yol açar. Sahne oyunları kısıtlı bir süre içerisinde verebileceklerinin en iyisini halka verebilmelidirler. Bir gösteri, ancak, ondan sorumlu olan kimse yeteneklerini en büyük bir titizlik ve dikkatle kullanmışsa beğenilir.

Başka bir deyişle, eğlenceli ama önemsiz bir güldürüde oyuncular, seyirciye daha çok –kaba gerçeği tatlılaştıracak– ayrıntıları vermeğe çalışmalıdırlar. Böyle bir yapıtta, dekorun, ya da sahne müziğinin rolü sadece

süsleyicidir. Ama söz konusu edilen oyun üstün bir yapıt ise durum bunun tersidir. Örneğin Shakespeare'in oyunları çok kez, sahneye koyuşta dekorun, müziğin ve oyunun üç ayrı dil konuşmasından ötürü başarısızlığa uğramışlardır. Ben, tiyatro dünyasında –ki orada esas olan bir takım çalışmasıdır– işbirliği ilkesine karşı değilim, ama bence, uygulamada, dekorcunun oyundaki karakterlerin ve dolantının gereksemelerine uyarak çalıştığı pek az rastlanan durumlardandır. Genellikle dekorcunun üstünde durduğu şeyler "yüksek beğeni", "moda" gibi şeylerdir.

Bunun gibi, müziği yapan da sadece durumun gerektirdiği sesleri (son derece ilkel bile olsalar) seçmekle yetinmez, bambaşka birtakım ölçülere, örneğin, aynı meslekten olan arkadaşlarının ortaya çıkan yapıtı eleştirirken söz konusu edecekleri ölçülere değer verir.

Shakespeare'in oyunlarını sahneye koyarken genellikle –uygulanan yöntemin yetersizliği yüzünden– oyunun en güzel yerlerini keserler. Oysa bence, Shakespeare'in oyunlarına bütünüyle bağlı kalmak bir zorunluluktur, çünkü bu yapıtlarda her sözcüğün özel bir anlamı vardır, her eğilim bir dolantıyı açıklar ve her güzellik aslında bir şiirdir.

Kullanılan öğeler seyirciye oyunun konusunu açıklar. Bundan dolayı Gordon Craig'in anlattığı "örnek biçim"e yani tek bir elin hem oyuncuları yönetmesi, hem sahneye koyuculuk görevini yapması ve hem de müziği bestelemesi gerektiğine inanıyorum. Ancak o zaman sahneye koyucu, oyun olgunlaştıkça, bir sesten, bir renkten, herhangi bir oyuncunun bir hareketinden yararlanabilir, çünkü bunların hepsi de aynı bütünün parçalarıdır. Böyle çalışmış olmakla, seyirciye eş süre içinde daha çok şey anlatmış oluruz.

Gerçekten, sahneye koyuş biçimi oyunun metni ile tüm bağdaşmış olmalıdır; öyle ki, yazarın düşüncelerinin içine değin sokulup onun düşlerini en canlı ve duygulu biçimde seyirciye yansıtabilmelidir.

(*Rendez - vous des Théâtres du Monde*, haziran 1957)'den

çeviren: **Sevda BEŞER**

denis bablet / dekor sözcüğü zaman aşımına uğramıştır

Dekor sözcüğü anlamını tümüyle, dosdoğru karşılamayan bir gerçeği içermektedir. Bazı sahneye koyucular buna "sahne düzeni" ya da "sahne öğesi" deyimini yeğlemektedirler.

Sözcüğün geleneksel anlamında tiyatro dekoru nedir? Tiyatro dekoru oyun ya da olayın gözönüne serildiği çevrenin betimlemesidir. "Gerçekçi ya da stilize olması önemli değildir." Bu resimler ve biçimlerle, betimleme yoluyle bir yerin ya da bir çevrenin anıya getirilmesidir. Dekor, sahne imgesinin, tablonun arka planının özdeksel dayanağıdır. Dekor terimi önceden kurulmuş bir yapının ya da verinin hizmetinde olan bir teknik ve bir sanat düşünüsünü kapsar. Dekoratör süsler, döşer, günlük yaşantının tadı ve gözün kıvancı için yüzey ve oylumları bütünler. Tiyatro dekoratörü sahne alanını "doldurur" –terim Felix Labisse'indir–, bir dramatik, lirik veya koreografik yapıtı çerçeveler, onun derlenmesini sağlar. Dekorun kendi kendine olan öneminin değerlendirilebilmesi yüzünden, tiyatro dekorunun dekoratif sanatların bir bölümü olmadığı sanılır. –Tiyatro dekoru hakkındaki başlıca öğretim dekoratif sanatlar okulunda yapılmıyor mu?– Oysa bir döşeme mimarı tarafından gözönüne alınan bir iç dekorun güzel ve hoş olması, gerekirse sahneye koyucunun yeni eğilimlerinin optik'i açısından bir dekordan istenen nitelikler değildir. Güzel bir dekorun mutlaka iyi bir dekor olması gerekmediği ne denli tekrarlansa azdır.

Her oyun tüm bir olaydır "Richard Wagner ve Gordon Craig bize bunu öğrettiler", bunu yaratanlar dramatürg, yazar, sahneye koyucu, dekoratör ve sahne müzisyenidir. Bugün anladığımız anlamda dekor yararlı, yeterli olmalı, bir görevi yerine getirmelidir; bir resim olmadan evvel bir araç olmalı, bir süs olmamalıdır.

İsmi Léon Gischia veya René Allio, Karl Von Appen, Franz Mertz veya Caspar Neher olsun dekoratör artık bir odayı süslemez. O, oyuncunun oyunu ile ilgili *scénique* bir yapıyı düzenler. O, sahne alanının yaratıcısı yerine girer. Dekoratör tiyatro sahnesine biçim verir, sanatçının hareketlerine uyan boşluk oranlarını yaratır, onların seyirciler için duygun ve anlamlı olmasına çalışır. O, sahne bölümlerini, yaratıcı çevreyi, heyecan *katalizörünü* açınlayan bir aydınlatmayı belirleyen, canlandıran, sınırlandıran oyun tarzlarını düzenler. Belli bir rengi, özdeği ve biçimi olan herhangi bir aksesuar'ı öyle yerleştirir ki oyunun oyuncuya ve seyirciye göre dramatik bir anlamı olsun.

Dekor sözcüğü geleneksel anlamına göre seyirciyi edilginliğe, sıradan bakan bir seyirci rolüne mahkûm ederek, işlenmiş, eksiksiz ve sonuçlanmış bir imgeyi öneriyor ve kabul ettiriyordu. Yeni eğilimler gözönüne alınırsa geleneksel dekor için geçer olan, şimdi artık değerli sayılamaz. Az çok şekillendirilerek meydana getirilmiş ve büyütülmüş bir tabloyu sahne üzerine koymak artık söz konusu olamaz. Bir ressamın 12 × 15 boyutlarında yüzeylerle karşı karşıya gelme sevincine ne olursa olsun, dekor ne kabartma bir tablodur, ne canlı bir resimdir. O, seyirciye kendi kişiliğini, değişmezliğini, bir evrenin tanımını zorla kabul ettirmez. Bu sözcüğün başlangıçtaki an-

lamına göre bir olaydır, aralıksız birleştiren ve yeniden düzenleyen bir alandır, bu iyi hazırlanmış fakat tamamlanmamış yapının yaratılması için seyircinin oyuna katılması gerekir. Seyircinin imgelemine olan bu güven üslûp, ilke ya da teori karşıtlıklarına karşın XX. yüzyıl tiyatrosunun yenilenmesinin önemli etkenidir. Böylece geçen dört yüzyıllık hayal gücü tiyatrosundan sonra bugünkü tiyatro yeniden Elizabet tiyatrosunun kuralları ile seyircileri sinema, radyo gibi etkileyici araçlarla yaratıcı ve tinsel bir dünyaya sokmak yolundadır.

Çağımızın gerçeklerine daha iyi uygulanabilen, değerini aynı zamanda teknik ve estetikten alan bir terimi aramak, modası geçmiş bir terminoloji üstünde tekrar düşünmek yerindedir.

(*Revue d'Esthétique*, 1960)'dan

çeviren : **Rezan PESEN**

bertolt brecht • epik tiyatro'da müziğin kullanılması üzerine

Epik Tiyatro'da müzik, benim kendi eserlerim bakımından, aşağıdaki oyunlarda kullanılmış bulunuyor: *Trommeln in der Nacht, Lebenslauf des asozialen Baal, Das Leben Eduards II. von England, Mahagonny, Die Dreigroschenoper, Die Mutter, Die Rundköpfe und die Spitzköpfe.*

İlk birkaç oyunda müzik oldukça beylik bir biçimde uygulanmıştır; burada söz konusu, şarkılarla marşlar olup içlerinde doğalcı bir gerekçeye dayandırılmayanı pek yok gibidir. Buna karşın, müziğin tiyatroya sokulması, ne de olsa o zamanki oyun geleneğiyle aradaki bağları koparmıştır. Oyun, üzerindeki ağırlık bakımından daha bir hafifleyip âdeta daha zarif bir durum almış, tiyatronun sunuları artistik bir karakter kazanmıştır. İzlenimci oyunlardaki o darlık, bunaltıcılık ve koyuluşla dışavurumcu oyunlardaki o cinnet derecesindeki tekyanlılık, tiyatroya müziğin bir değişiklik getirmesinden, daha yalnızca bu yüzden gücünü yitirmiştir. Beri yandan müzik, hanidir artık doğal olmaktan çıkan bir şeyi , yani "şiirsel tiyatro"nun dirilmesini sağlamıştır. Bu ilk birkaç oyunun müziğini henüz ben kendim bestelemiştim. Ama beş yıl sona, *Mann ist Mann* güldürüsü Devlet Tiyatrosu'-

nda oyunlaştırılırken, Kurt Weill aldı bu işi üzerine. Müzik de böylece artık bir sanat niteliği (tek başına bir değer) kazanmış oldu. Adı geçen oyunda bir knockabout güldürücülüğü vardı; Weill da, Caspar Neher projeksiyonlarının eşlik ettiği küçük bir gece müziği, bir savaş müziği ve ayrıca, sahne herkesin gözü önünde değiştirilirken söylenen bir şarkı monte etti oyun içine. Ama bu arada oyunsal öğelerin birbirinden ayrılmasıyle ilgili ilk kuramlar ortaya atılmış bulunuyordu.

1928'de *Die Dreigroschenoper*'in sahneye konulması epik tiyatronun en başarılı bir tanıtı oldu. Sahne müziği yeni görüş açılarına göre ilk olarak kullanılmış oluyordu bu oyunda. Burada dikkati çeken yenilik, müziksel sunuların oyunun öbür sunularından iyice ayrılmış olmasıydı. Küçük orkestranın, seyircilerin görebileceği bir biçimde sahne üzerine yerleştirilmesiyle daha dış bakımdan kendini belli ediyordu bu yenilik. Şarkıların söylenmesinde bir ışık değişmesine başvuruluyor, orkestra aydınlatılıyordu; arkadaki bir perde üzerinde sözgelişi "insan çabasının yetersizliği üzerine şarkı" ya da Froylayn Polly Peachum küçük bir şarkıyla, dehşete kapılmış anne ve babasına haydut Macheath'le evlendiği itiraf ediyor" gibi başlıklar görünüyor, oyuncular da okunan bu şarkılara uygun bir durum alıyorlardı. Düetler, terzetler, solo şarkıları ve koroyla söylenen bitiş şarkıları vardı oyunda. Balladesk öğenin egemen bulunduğu müzik parçaları düşünsel ve ahlâksal nitelikteydi. Oyun, burjuvazi ile sokak haydutlarının ruhsal yaşayışları arasındaki sıkı akrabalığı anlatıyordu; his, duygu ve önyargılarının ortalama bir vatandaş ve tiyatro seyircisininkinin aynı olduğunu, bazen müzik yardımıyle ortaya koyuyorlardı sokak haydutları. Sözgelişi, ancak refah içinde yaşayanlar, bazı "yüce" şeylerden el çekmeleri gerekse de, rahat, hoş yaşayacaklardır tezinin tanıtlanması oyun temalarından birini oluşturuyordu. Ayrıca düetlerden birinde, tarafların sosyal ya da servet durumlarının eş seçimi üzerinde bir etkisi olmaması gerektiği gösteriliyordu. Bir terzetle de bu dünya gezegeni üzerindeki güvensizliğin, insanların iyilik ve dürüstlük eğilimine kapılmalarını önlemesinden duyulan üzüntü dile getiriliyordu. Oyunun en nazlı ve içli bir sevgi şarkısı ise bir muhabbet tellâlıyle sevgilisi arasındaki sürekli, yokedilmez yakınlığı anlatıyordu. Sevgi yolcularının kendi küçük yaşamları, kendi genelevleri üzerine okudukları şarkıda da bir içlik yok değildi. Müzik tamamen duygusal bir davranışa başvuruyor, ayrıca alışılmış uyuşturucu güzelliklerin hiç birisine de sırt çevirmiyor, böylelikle burjuva ideolojileri üzerindeki örtülerin kaldırılmasında bizzat rol oynuyordu. Âdeta bir toz kaldırıcı, bir kışkırtıcı, bir ihbar edici durumunda idi müzik. *Die Dreigroschenoper*'in şarkıları sonradan geniş bir yayılma alanı bulmuş, parolamsı sözleri gazete başmakaleleriyle birtakım konuşmalarda ikide bir boy göstermiş, çok kişi bu şarkıları piyano eşliğinde ya da orkestra plaklarına göre, operet şarkıları söyler gibi söylemeye başlamışlardır.

Bu çeşit şarkıların doğması şöyle olmuştu: Bir perdelik operaların gösterileceği 1927 Baden - Baden festivali için Weill'dan, halen varolan şarkılardan bir düzinesini yeniden bestelemesini istemiştim. Weill o zamana kadar oldukça çapraşık, özellikle psikolojik bir hava esen eserler besteliyordu. Az çok yavan şarkı metinlerini bestelemeye rıza göstererek cesur bir adım atıp, ciddî bestecilerin büyük çoğunluğundaki o çetin önyargıyla bağını koparmış oldu Weill. Modern müziğin böylece şarkıya uygulanışındaki başarı önemsenmeyecek gibi değildi. Şimdiye kadar alışılmadık uygulanma biçimi bir yana bırakılırsa, bu müzikteki yeni hava nereden geliyordu acaba?

Epik tiyatro insanların birbirlerine karşı davranışlarındaki toplumsal tarihsel önemde, yani tipik nitelikteki kesitlerle ilgilenir; öyle sahneler üzerine eğilir ki, bu sahnelerde insan davranışları bu insanların bağlı bulundukları yasaları görünür bir duruma getirsin. Bu arada söz konusu olaylarla ilgili pratik açıklamalara yer verir; öyle açıklamalar ki, bunların kullanılmasıyle olaylara müdahele edilebilsin. Demek oluyor ki, epik tiyatronun ilgisi tamamen pratiğe yönelmiş bir ilgidir. İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik - politik koşullara bağlılığı, ama aynı zamanda bu koşulları değiştirme gücüne de sahip olduğu gösterilir bu tiyatroda. Bir örnek verelim: Üç adamın bir dördüncü adam tarafından belli bir kanunsuz amaç için kiralanması (*Mann ist Mann*) epik tiyatro tarafından o türlü anlatılmalıdır ki, dört adamın ortaya konan davranışını insan başka türlü olarak da kafasında canladırabilsin, yani bu adamların başka türlü konuşmalarına yol açacak ekonomik - politik koşulları ya da bu ortadaki koşullar karşısında bu adamların, kendilerini başka türlü konuşturacak bir başka tutumunu göz önüne getirebilsin. Sözün kısası: Epik tiyatroda insan davranışlarını toplumsal açıdan eleştirmek fırsatını elde eder seyirci ve söz konusu sahne tarihsel bir sahne olarak oyunlaştırılır. Yani seyirci, insan davranışına ilişkin çeşitli tarzları birbiriyle karşılaştırabilecek bir durumda bulunur. Bu da, estetik bakımdan, oyuncuların toplumsal jestlerinin özellikle önem kazanması demektir. Sanat için söz konusu, bu jestin işlenip eğitilmesidir. (Doğal olarak toplumsal açıdan önemli jestlerdir bunlar, yoksa süsleyici ya da duygusal jestler değildir.) Mimik ilkesi böylece yerini âdeta jest ilkesine bırakmış olmaktadır.

Bu da işte oyun tekniğindeki büyük bir devrimin ayırıcı özelliğidir. Oyun tekniği zamanımızda da hâlâ o Katharsis'i (seyircinin ruhsal temizlenmesini) sağlamak üzere Aristoteles'in ortaya koymuş olduğu reçetelere rağbet etmektedir. Aristotelesçi oyun sanatında, kahraman, olaylar yardımıyle o türlü durumlara sokulur ki, bu durumlarda kendi öz varlığını açıkça ortaya kor. Oyunda anlatılan bütün olaylar, kahramanı ruhsal çatışmalara sürüklemek amacını güder. Burada Broadway - Burleske'sini anımsamak belki küçük düşürücü, ama yararlı bir kıyaslama olacaktır: Broadway - Bur-

leske'de de seyirciler "Take it off." diye gürleyerek sahnedeki kızları, vücutlarını gittikçe daha bir noksansız sergilemeye zorlarlar. En içsel varlığını dışa vurmaya sürüklenen birey, tabiî bu oyun tekniğinde "insanın asıl kendisi" olarak görülmektedir. Herkes (keza her seyirci) böyle bir Aristotelesçi oyunda oyunlaştırılan olayların zorlayıcı etkisine kendini kaptıracak, bunun sonucu olarak da, pratik bir deyişle, bir *Oidipus* oynanırken küçük Oidipus'larla, bir *Emporer Jones* oynanırken Emporer Jones'lerle dolu bir seyirci salonu karşısında kalınacaktır.

Aristotelesçi olmayan bir oyun ise, oyunlaştırdığı olayları asla kaçınılmaz bir alınyazısı halinde bir araya toplayıp, bu alınyazısının eline insanı, güzel ve anlamlı bir tepki içinde de olsa teslim etmez ve onu bir çaresizlik içinde göstermez, tersine bu "alınyazısını" büyüteç altına alıp onun bir insan düzmecesi olarak maskesini alaşağı eder.

Bu şarkılar yeni zamana uygun bir başka tiyatronun, ya da müziğin bu tiyatroda bir pay sahibi olmasının henüz küçük başlangıçları olmasa, birkaç ufak şarkının incelenmesine bağlı olarak bu söylediklerimiz sözü biraz uzatmak görülebilirdi. Âdeta bir jest müziği olan bu şarkı müziğinin karakteri, yeniliklerin toplumsal amacını belirtmeye çalışan bu türlü tartışmalar olmaksızın açıklanamaz. Pratik bir deyişle, jest müziği, oyuncuya bazı ana jestleri oyunlaştırma olanağı sağlayan bir müziktir. Ucuz müzik denen müzik, özellikle kabare ve operetlerde zaten hayli bir zamandan beri bir çeşit jest müziği oluşturuyor. O "ciddî, ağır" müzik ise hâlâ lirizme sımsıkı bağlı bulunmakta ve kişisel dışavurumlar ardında koşmaktadır.

Aufstieg und Fall der Stad Mahagonny operası yeni ilkelerin uygulanmasını daha geniş bir alan içinde gösteriyor. Benim kendi kanıma göre, Weill'ın bu opera için yazdığı müziğin tamamen bir jest müziği olmadığını da belirtmek isterim. Ama yine de Weill müziğinde, bugünkü biçimiyle kulinar opera diye adlandırabileceğimiz geleneksel opera tipini ciddî olarak tehlikeye düşürmeye yetecek kadar çok jest bölümleri bulunmaktadır. Mahagonny operasınının konusu kulinarizmin ta kendisidir, bunun nedenini de "Versuche r. 5" deki "Operaya İlişkin Notlar" yazımda açıklamış buluyorum. Kapitalist ülkelerde operayı yenilemenin imkânsızlığı ve bunun nedenleri de yine bu yazıda gösterilmiş bulunuyor. Operayı yenileştirme denemesine kalkan Hindemith ve Strawinsky gibi besteciler, bugünkü opera aygıtı yüzünden ister istemez başarısızlığa uğramaktadır. Opera, tiyatro (sahne), basın ve benzeri büyük aygıtlar, kendi görüşlerini, âdeta kendileri perde arkasında kalarak gerçekleştirmeye çalışıyorlar. Hanidir bu aygıtlar, kazanan, yani ekonomik açıdan bakılınca sözü geçenler arasında bulunan, toplumsal bakımdan artık emekçiler arasına karışmış kafa işçilerinin çalışmalarını (opera alanında müzik, edebiyat, eleştiri vb.) sadece seyirci

ve okuyucularının karınlarını doyurmada bir yemek olarak kullanıyor, yani bu çalışmaları kendilerine özgü bir biçimde değerlendirip kendilerince belirlenmiş kanallar içerisinde akışını sağlamaya uğraşıyor; oysa kafa işçileri, hâlâ bütün bu olup bitenlerde çalışmalarına ilişkin bir değerlendirmenin, yani çalışmaları üzerine bir etkisi olmayacak, tersine çalışmalarına bir etki gücü kazandıracak ikinci dereceden bir olayın söz konusu olduğu kuruntusu içerisinde yaşıyorlar. Müzikçiler, yazarlar ve eleştirmenlerin içinde bulundukları durumu açıkça görmekten böylesine uzak oluşları, pek az üzerinde durulan müthiş sonuçlara yol açıyor. Çünkü, bu kimseler, gerçekte kendilerini elinde tutan bir aygıta sahip bulundukları düşüncesiyle, artık denetlemelerinden çıkmış, artık, sandıkları gibi, üreticinin hizmetinde bir araç olmayan, tersine üreticiye karşı, dolayısıyle üreticinin (kendine özgü, aygıta uygun düşmeyen ya da ona karşı bir amaç güttüğü takdirde) ürünlerine karşı bir araç durumuna gelmiş bir aygıtın savunuculuğunu yapıyorlar. Böylelikle de ürünleri taahhüt edilmiş bir mal niteliği kazanıyor. Değerlendirilmeyi temel alan bir değer kavramı doğuyor. Bu ise, her sanat yapıtını aygıta uygunluğu yönünden denetlemek, ama aygıtın sanat yapıtına uygunluğunu denetlemeye asla yanaşmamak gibi bir genel alışkanlığın ortaya çıkmasına yol açıyor. Deniyor ki, falan yapıt, ya da filan yapıt iyidir; ama aslında kastedilen, söz konusu yapıtın aygıt için iyi olduğudur. Bu aygıt ise ortada varolan toplumca belirlenir ve kendisini bu toplumda ayakta tutacak ürünlere açar ancak kapılarını. Dolayısıyle bu aygıtın toplumsal işlevini, yani akşamları seyirci ve dinleyicileri eğlendirme işlevini tehlikeye düşürmeyecek her yenilik üzerinde konuşulup tartışılabiliyor da, aygıtın görevinde bir değişiklik amaçlayan, yani aygıtın toplum içindeki yerini değiştirmek, onu sözgelişi öğretim kurumlarına ya da büyük organlarına bağlamak amacını güden hiç bir yenilik söz konusu olamıyor. Kendisini tekrarlamak için neyi gereksiniyorsa, bu aygıta baş vurup alıyor toplum. Demek oluyor ki, varolan toplumun değişmesine değil, sadece onun yenileşmesine yol açacak bir "yenilik"in operada gerçekleşmesi mümkün; toplum biçimi ama iyiymiş, ama kötü, olsun. Bu işte en ileri kişiler, özgürlük içinde yarattıklarını seyirci ve dinleyicilere sunan, yani kafalarından çıkan her yeni düşünceye ayak uydurup kendiliğinden değişen bir aygıtı ellerinde bulundurduklarını sanırlar da, bu aygıtı değiştirmeyi düşünmezler. Oysa bir özgürlük içinde yaratmazlar yapıtlarını. Aygıt onlar olsa da, olmasa da yapar görevini, her akşam tiyatrolar dolar, gazeteler günde bilmem kaç kez çıkar ve hepsi de kendilerine gerekeni seçer alırlar; gereksindikleri de belli bir ölçüde malzemedir sadece.

Üreticilere gelince, hem ekonomik, hem toplumsal bakımdan tamamen aygıta bağlı bulunmakta, aygıt ise üreticilerin etkisini tekeline almaktadır; böylelikle yazarların, bestecilerin ve eleştirmenlerin ürünleri gittikçe artan

bir ölçüde ham madde niteliği kazanmakta, tam ürünü ise aygıtın kendisi yapmaktadır.

Opera aygıtının durumundan doğan tehlikeleri *Die Mutter*'in New York'taki oynanışı göstermiş bulunuyor. Theatre Union ile *Mahagonny* operasını oynayan diğer tiyatrolar arasında, politik tutum bakımından bir hayli ayrım vardı. Öyleyken aygıt, uyuşturucu etkiler üreticisi bir aygıt olarak işledi. Yalnız oyun değil, müzik de böylece berbat edildi, oyundaki öğretici amaç büyük kısmıyle gerçekleştirilmemiş oldu. Oysa, seyirciye yukarıda anlatılan eleştirisel tutumun sağlanabilmesi için bu oyunda müzik, epik tiyatronun başka her oyunundakinden daha bilinçli olarak uygulanmış bulunuyordu. Eisler'in bu oyundaki müziği asla basit denebilecek bir müzik değildir, oldukça çapraşık bir nitelik taşır, bundan daha ciddî bir müzik ben bilmiyorum doğrusu. Bu müzik, çözümü proletarya için hayatî bir önem taşıyan en çetin politik sorunların bir bakıma sadeleştirilmesini hayranlık uyandıracak bir tarzda başarmıştır. Proletaryanın iktidara geçme sorununu öğrenme sorununa bağlayan *Lop des Lernens* (Öğrenmeye Övgü) oyununa ise müzik kahramanca, ama öyleyken tabiî şen bir jest ağlamaktadır. Bunun gibi "Diyalektiğe Övgü" adındaki bitiş koro şarkısı da tamamen duygusal bir zafer şarkısı etkisini pek kolayca uyandırabilecekken, müzik yardımıyla akıl çevçevesi içinde tutulmuştur. Bu çeşit bir epik sununun duygusal etkiye bütünüyle sırt çevirdiği iddiası, ikide bir açığa vurulan bir yanılgıdan başka bir şey değildir: Gerçekte epik tiyatroda duygular, yalnızca bir duruluk kazanır ve kaynak olarak bilinç altına yaslanmaktan kaçınırlar, bir uyuşturmayla hiç bir ilgisi yoktur bunların.

Sınırsız bir zorbalık, baskı ve sömürmeye karşı çıkan bir kitle hareketine, bu müziğin propogandasını yaptığı gibi öyle sert, ama aynı zamanda narin ve ussal bir jestin uygun düşmediğini sananlar, bu savaşın önemli bir yanını kavramamış demektir. Ama şurası açıktır ki, bu türlü bir müziğin etkisi, bu müziğin sunuluş biçimine bağlıdır. Bir kez oyuncular kendi jestlerini anlamadılar mı, seyircideki belli tutumları organize görevlerini pek yerine getirebilecekleri umudu kalkar ortadan. Bu bakımdan kendilerini bekleyen ödevlerle başa çıkabilmek ve kendilerine sunulan imkânlardan sonuna kadar yararlanabilmek için, işçi tiyatrolarının titiz bir eğitimden ve disiplinli bir öğrenimden geçirilmeleri, ayrıca bu tiyatro seyircilerinin de, yine, bu tiyatrolarla eğitilmesi gerekmektedir. İşçi tiyatrosunun ürün aygıtını burjuva tiyatrosunun genel uyuşturucu madde ticareti dışında tutma işi başarıya ulaşmak zorundadır.

Die Mutter'dekinden ayrı olarak "daha yaygın" bir seyirci kitlesine yönelen ve seyircilerin doğrudan doğruya hoş vakit geçirme gereksinmelerini daha çok göz önünde tutan *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* oyunu için Eisler şarkı müziği bestelemiştir. Bu müzik de bir bakıma felsefî bir nitelik taşımak-

ta, müzik sorunlarının çözümünü şiirlerdeki politik ve felsefî anlamın açık seçik belirtilmesine bağlayarak, özellikle böyle bir yola başvurup, narkotik etkiler uyandırmaktan kaçınmaktadır.

Buraya kadar söylenilenlerden, bir epik tiyatroca belirlenen ödevleri gerçekleştirmenin müzik için ne denli güçlükler ifade ettiği herhalde anlaşılmaktadır artık.

Bugün "ilerici müzik" hâlâ konser salonları için yazılıyor. Konser salonlarındaki dinleyicilere bir tek bakış da, seyirciler üzerinde böylesi etkiler yaratabilen bir müziği politik ve felsefî amaçlar için kullanmanın ne kadar güç olduğunu bize anlatmaya yetecektir. Salonda göreceğimiz manzara şudur: Tuhaf bir uyuşukluğa uğramış, düpedüz edilgen, kendi içine gömülmüş, dış belirtilere göre ağır bir şekilde zehirlenmiş olması gereken sıra sıra insanlar. Donuk, yuvalarından fırlamış bakışlar, bu insanların kendi denetimleri dışındaki duygu coşkunluklarına iradesiz ve çaresiz kendilerini teslim etmiş olduklarını gösterir. Kan ter içinde kalmaları, aşırı zorlamaların bu insanlarda doğurduğu bitkinliği açıkça ortaya kor. En kötü bir gangster filmi bile daha çok, düşünen yaratıklar olarak davranır seyircilerine. Müzik bu salonlarda doğrudan doğruya "alınyazısının kendisi" olarak dinleyici karşısına çıkmaktadır; bu zamandaki insanın insan tarafından en korkunç, bilinçli bir tarzda sömürülmesinin oluşturduğu alabildiğine çapraşık, asla içyüzü görülmeyen bir alınyazısı olarak. Böylece müzik yalnızca bir kulinar (gönülhoşedici) amacı hizmet etmekte, dinleyiciyi verimsiz, dolayısıyle güçsüzleştirici bir zevk alma eylemine sürüklemektedir. Böyle bir müziğin işlevinin, Broadway - Burleske'lerinde görüldüğünden daha başka bir şey olduğuna hiç bir kurnazca düşünce inandıramaz beni.

Ciddî besteciler arasında daha bugünden, bu olumsuz toplumsal işleve karşı bir hareketin oluştuğu yadsınamaz. Müzik alanında yapılan deneyler yavaş yavaş hatırı sayılır bir genişliğe ulaşmaktadır; yalnız müzik malzemesinin işleniş tarzında değil, yeni yeni tüketici çevrelerin elde edilmesi bakımından da yeni müzik elden gelen her şeyi yapmaktadır. Bununla birlikte, henüz bu müziğin çözemediği ve çözümü için herhangi bir çaba bile harcamadığı bir dizi ödev duruyor. Destanları müzikleştirmek sanatı düpedüz yitip gitti. Odyssee ile Niebelungenlied'in nasıl müzikleştirildiğini bilmiyoruz. Biraz uzunca epik şiirlerin dinleyiciye sunuluşunda bizim müzisyenler bir imkân sağlamıyor artık. Öğretici müzik de bunun gibi serilip kalmış durumda; oysa müziğin tedavi amacıyla uygulanabildiği zamanlar olmuştur. Bizim besteciler kendi müziklerinin etkilerini incelemeyi genellikle lokanta ve meyhane sahiplerine bırakmış bulunuyorlar. On yıllık bir süre içinde benim görebildiğim üç beş araştırı sonuçlarından biri, bir Paris'li lokanta sahibinin, müşterilerinin değişik müzik parçalarının etkisi altında garsonlardan değişik yemek istediklerini söylemesi olmuştur.

Adamın sanısına göre, belli bestecilerin eserleri çalındığı zaman müşteriler belli içkiler içiyorlar. Eğer müzisyenler seyirciler üzerinde bir bakıma kesinlikle belirli etkiler uyandırabilecek müzik eserleri yaratabilseler, gerçekten bununla çok şey kazanmış olur tiyatro, dolayısıyle oyuncular üzerindeki yük pek hafiflerdi. Sözgelişi oyuncuların müzik tarafından yaratılan ruhsal havaya karşı oynayabilmeleri özellikle istenen bir şeydir. Sessiz filim, tamamen belirli ruh durumlarını yaratan müzik alanında birkaç denemeye fırsat ermişti. Bu yolda Hindemith'in ve hele Eisler'in bestelediği ilginç parçalar dinlemiştim. Hatta Eisler tamamen geleneksel nitelikteki eğlendiriri filimler bile müziklendirmişti, hem de pek sert bir müzikti bu.

Ama uluslararası uyuşturucu madde ticaretinin gelişme halindeki dallarından biri olan sesli filim, bu deneyleri uzun bir süre pek sürdüremeyeceğe benziyor.

Modern müzik için bir umut kapısı, benim görüşüme göre, epik tiyatronun yanısıra öğretici oyunlarla açılmaktadır. Bu türdeki birkaç örnek için Weill, Hindemith ve Eisler son derece ilginç parçalar bestelemişlerdir. (Weill ile Hindemith, okullar için bir radyo öğretici oyunu olan *Flug der Lindberghs*'in, Weill okul operası *Der Jasager*'in, Hindemith ise *Badener Lehrstück vom Einverständnis*'in, Eisler de *Massnahme*'nin müziğini bestelediler.)

Etkili ve kolay anlaşılır müziğin bestelenmesinin hiç de yalnız iyi niyet değil, her şeyden önce yetenek ve öğrenme işi olduğunu da burada belirtmek gerekiyor; öğrenme de işte yalnızlıkta değil, kitlelerle ve öbür sanatçılarla sürekli ilişki içerisinde gerçekleşebilen bir şeydir.

Çeviren: **Kâmuran ŞİPAL**

bertolt brecht/jest müziği

Tanım

Jest adı altında el kol hareketleri anlaşılmamalıdır; burada söz konusu, pekiştirici ya da açıklayıcı el kol hareketleri değil, toplu davranışlardır. Jeste dayanan ve bir kimsenin diğer insanlara karşı takındığı belli davranışları gösteren bir dil jestik bir dildir. "Çıkar at gözünü, seni rahatsız ediyorsa eğer." sözü "Gözün rahatsız ediyorsa çıkar at. "sözüne göre jestik bakımdan daha yoksuldur. Çünkü sonuncu cümlede ilkin göze işaret edilmekte, sonra cümlenin ilk yarımı bir sanıyı kapsamakta ve en sonda da bir baskın gibi kurtarıcı öğüt, yani cümlenin ikinci yarısı gelmektedir.

Artistik Bir İlke mi?

Müzisyen için bu önce bir artistik ilkedir ve böyle bir ilke olarak da pek fazla ilginç değildir. Müzisyenin müzik metinlerini özellikle canlı ve kolay tadına varılabilir bir biçimde yaratabilmesine yardım eder. Buna karşılık önemli olan, bu jeste dikkat ilkesinin, müzisyene müzik etkinliğinin yanısıra politik bir tutum takınma olanağını sağlamasıdır. Bunun için de onun toplumsal bir jesti yaratış konusu yapması gerekmektedir.

Toplumsal Jest Nedir?

Her jest toplumsal bir jest değildir. Bir sineğe karşı kendini savunma davranışı, bir kez toplumsal bir jest olmaktan uzaktır. Bir köpeğe karşı savunma davranışı ise bir toplumsal jest olabilir. Yeter ki böylelikle giysisi kötü bir adamın bekçi köpeklerine karşı mücadelesi dile getirilebilsin. Kaygan bir düzlem üzerinde kaymamak için uğraşmalar, toplumsal bir jest olabilir, yeter ki bir kimsenin bir kayma ile başkaları yanındaki itibarını yitireceği söz konusu olabilsin. Çalışma jesti ise, tabiata söz geçirebilmeyi amaçlayan insan etkinliği bir toplum sorunu, bir insanlar arası sorun olduğu için toplumsal bir jesttir. Öte yandan bir acı çekme jesti, o salt hayvansal bölgeyi aşmayacak kadar soyut ve genel kaldığı sürece toplumsal bir jest olamaz. Ama işte jesti toplumsallığından sıyırmaya da sanat sık sık eğilim göstermektedir. "Kovalanan bir köpeğin bakışına" sahip olmadan sanatçının içi rahat etmemektedir. Bu durumda insan yalnızca şu ya da bu insandır, jesti her türlü toplumsal özelliğinden sıyrılmıştır, boştur, yani insanlar arasındaki özel insanın bir sorunu ya da bir tedbiri değildir. "Kovalanmış köpeğin bakışı" toplumsal bir jest olabilir, yeter ki böylelikle tek insanın, insanların birtakım özel düzenbazlıklarıyle hayvansal bir düzeye nasıl itilmiş olduğu gösterilebilsin. Toplumsal jest topluma uygun düşen bir jesttir, toplumsal durumlarla ilgili kararlara varılmasını sağlayan bir jesttir.

Çeviren: **Kâmuran ŞİPAL**

YAZARLAR

ALBEE, Edward (1928)

Amerikan oyun yazarı. Amerikan tiyatrosunun en yeni sesi sayılan Edward Albee, ilk kez *The Zoo Story* (Hayvanat Bahçesi) adlı bir perdelik oyunuyle ilgiyi çekmiş ve *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Virginia Woolf'tan Kim Korkar?) ile de ününü yaymış ve sağlamlaştırmıştır. Albee, seyircinin, tiyatrodan çıkınca yeni bir dünya görüşü, yeni bir duyum edinmiş olmasını ister. Yukarda adı geçen oyunlarından başka *The American Dream* (Amerikan Rüyası), *The Death of Bessie Smith* (Bessie Smith'in Ölümü) ve *The Sandbox* (Kum Sandığı) adlı oyunları vardır (Daha geniş bilgi için bkz. *Türk Dili*, ocak 1965, sayı: 160, s. 343).

APPIA, Adolphe (1862–1928)

İsviçreli tiyatro adamı. Birçok dekorlar çizmiş ve Wagner'in operalarını sahneye koymuştur. Yönetmenliğe oyuncunun görevi açısından bakar. Sahne döşemesinin düz olmasına karşıdır. Onu merdivenler, küpler, yatık düzlemlerle değiştirmeye çalışır. Işık oyunlarına önem verir ve rampayı ortadan kaldırır. 1895'de Pariste yayınladığı *La mise en scéne du drame wagnérienne*, 1899'da yayınladığı *Die Musik und die Inszenierung*, 1921'de yayınladığı *L'Oeuvre d'art Vivant* adlı kitaplarıyle yeni tiyatroyu hazırlamıştır denilebilir.

ARTAUD, Antonin (1896–1948)

Fransız şairi. Tiyatroya delice aşık olduğu için Dullin, Pitoeff, Jouvet'nin yanında oyuncu olarak çalıştı. *Les Cenci* adındaki oyunu fazla bir başarı sağlamamıştır. *Le Théâtre et son double*, *Le Théâtre de la cruauté* gibi önemli tiyatro denemeleri de yayınlandıkları vakit pek ilgi görmemiştir. Başlıca yapıtları: *L'Ombilic des Limbes*, *Le Pèse-Nerfs*, *L'Art et la Mort*, *Bilboquet*, *Théâtre Alfred Jarry*, *Ventre brûlé ou La Mère folle*, *La Pierre philosophale*, *Le Théâtre de Séraphin*, *Héliogabale*, *Au pays des Tarahumaras*.

Antonin Artaud'nun yapıtları ve mektupları Gallimard tarafından *Oeuvres Complètes* adı altında beş ciltte toplanmıştır.

BABLET, Denis (1930)

Fransız tiyatro yazarı. Tiyatro dekoru, ışık, tiyatro mimarisi üzerine çeşitli yazılar ve kitaplar yazmıştır. Bunlar arasında, *La Mise en scène et le décor expressionnistes* (Théâtre Populaire dergisi, sayı: 22), *Naissance d'un théâtre populaire* (Théâtre Populaire dergisi, sayı: 37), *La Lumière au Théâtre* (Théâtre Populaire dergisi, sayı: 38) sayılabilir.

Bablet'nin İngiliz yönetmeni E. Gordon Craig üzerine bir inceleme kitabı olduğu gibi dekor üzerine de çeşitli kitapları vardır.

BARRAULT, Jean-Louis (1910)

Charles Dullin'in öğrencilerinden olan Jean-Louis Barrault ilk oyununu 1935 yılında *Théâtre de l'Atelier*'de sahneye koymuş, 1940 yılında da *Comédie-Française*'e girerek orada Racine'in *Phèdre*'ini ve daha başka oyunlar sahneye koymuştur. 1946'da Madeleine Renaud ile kendi kumpanyasını da kuran Barrault bu kez Théâtre Marigny'de yerleşmiş ve orada Kafka'nın *Duruşma*'sı gibi çok önemli başarılar sağlamıştır.

1954 yılında aynı tiyatronun bir başka salonunda (Petit Théâtre) yeni araştırmalara yönelen oyunları sahneye koymuştur: Vauthier'nin *Le Personnage Combattant*, Schéhadé'nin *La Soirée des Proverbes* adlı oyunları gibi.

Barrault'nun pandomima üzerine çalışmaları da vardır. Tiyatro üzerine yazıları da çoktur. Başlıca kitapları: *Réflexions sur le théâtre*, *Journal de bord*, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, *Mise en scène de Phèdre*, *A propos de Shakespeare et du théâtre*, *Je suis homme de théâtre*, *Une troupe et ses auteurs*.

Kafka'nın *Duruşma*'sını André Gide ile birlikte oyunlaştıran da odur. Bundan başka

Faulkner'in *Döşeğimde Ölürken*, Hamsun'un *Açlık* romanlarını da oyunlaştırmıştır.

BARTHES, Roland

Fransız eleştirmeni. Daha çok tiyatro üzerine yazıları ve eleştirileri ile tanınmıştır. Tiyatro yazılarında Brecht'in etkisi açık olarak görülür.

Başlıca yapıtları: *Degré zéro de l'écriture, Michelet, Mythologies, Sur Racine, Essais critiques.*

BAUMEISTER, Willy (1889-1955)

Alman ressam ve dekorcusu. Ressam olarak ilkin Cézanne'ın sonra da Fransız kübist ressamlarının etkisinde kalmıştır. Sonunda da soyut resim alanında kendine ün yapıı. Dekorculuğa E. Toller'in bir oyununa dekor yapmakla başladı. 1927 yılından hemen hemen ölünceye kadar da dekorculuğu bırakmadı. Darius Milhaud'un *Thésée* adlı oyununun dekorlarını yapan odur. Baumeister, Essen'de Vietta'nın *Monte Cassino*'su için, Darmstadt'da Jean Giraudoux'nun *Judith*'i için de dekorlar yapmıştır. Tiyatro dekoru üzerine çeşitli yazıları vardır. Dergideki yazısı 1952 yılında yazılmıştır.

BATY, Gaston (1885-1952)

Fransız yönetmeni. Gémier ile birlikte tiyatroya atıldı. İlkin *Cirque d'Hiver*'de çalıştı sonra *Comédie des Champs-Elysées*'de Lenormand'ın *Le Simoun*, Crommelynnck'in *Les Amants puérils* oyunlarını sahneye koydu. 1921 yılında bir dergide yayınladığı *Sire le mot* adlı yazısı uzun polemiklere yol açtı. Daha sonra *Compagnie de la Chimère* adında bir topluluk kurdu ve J. J. Bernard'ın *Martine* adlı oyununu sahneye koydu ki, yazar bu oyununda sessizlik kuramını ortaya atıyordu. *Théâtre Montparnasse*'ın açılışında oynanan Brecht'in *İki paralık Opera*'sını sahneye koyan da odur.

Gaston Baty, *Comédie-Française*'de de oyunlar koymuştur sahneye, ama sonunda kendini kukla oyunlarına verdi ve Aix-en-Provence'da bir tiyatro okulu kurdu. Baty güzelliğe hayran bir estet olarak tanınır. Dekorları ve ışığı kullanış biçimi her zaman dikkati çekerdi.

Başlıca yapıtları: *Le Masque et l'Encensoir, Visage de Shakespeare, Rideau Baissé, Destin des Marionettes, Théâtre pour les marionettes, Vie de l'Art Théâtrale* (René Chavance'la birlikte).

BRECHT, Bertolt (1898-1956)

Alman oyun yazarı ve tiyatro yönetmeni. İlk oyunu *Baal*'i yirmi bir yaşında yazdı. Üçüncü oyunu *Gece Trampetleri* ile Kleist armağanını kazandı. Berlin Reinhardt ve Piscator ile çalıştı. Onu üne kavuşturan *İki Paralık Opera* oyunu olmuştur. Ama sonunda Hitler Almanyasından kaçmak zorunda kalmış ve Danimarka, İsveç ve İngiltere'de dolaşmıştır. 1948'de Berlin'e dönünce Helene Weigel ile birlikte Berliner Ensemble kurdu.

Brecht Çinli oyuncuların esiniyle oyuncu sanatı anlayışını değiştirdi. *Yabancılaştırma Efekti* ile *Ara bırakma* deyimlerini ortaya attı. Bu ikinci deyimle oyuncunun canlandırdığı kişi ile kendi arasına ara koymasını öneriyordu. Yönetmen olarak oyuncu, dekorcu, ışıkçı, giysici, müzikçi arasında tam bir işbirliği yapmaya çalışırdı. *Gestus*'e (genel durum) ve oyun müziğine büyük bir önem verir. Oyunlarının içine şiirler, türküler sokardı. Brecht'in epik tiyatro anlayışı tiyatro sanatına yeni ufuklar açmıştır.

Başlıca oyunları: *Mutter Courage und ihre Kinder* (Cesaret Ana), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Puntila ile uşağı Matti), Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Batışı), *Leben des Galilei* (Galile), *Die Mutter* (Ana), *Die Dreigroschenoper* (İki Paralık Opera), *Die Gewehre der Frau Carrar* (Carrar Ananın Silâhları), *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (III. Reich'in Büyük Korkusu ve Yoksulluğu) *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (Arturo Ui'nin Yükselişi), *Der gute Mensch von Sezuan* (Sezuan'ın İyi İnsanı), *Der kaukasische Kreidekreis* (Kafkas Tebeşir Dairesi).

BROOK, Peter (1925)

İngiliz yönetmeni. Marlowe'un *Faust*'unu, Jean Cocteau'nun *Bomba*'sını ve Shakespeare'in çeşitli oyunlarını (*Romeo ve Jülyet, Ölçüye Ölçü, Bir Kış Masalı, Titus Andronicus*) sahneye koymakla ün kazandı. Arthur Miller'in *Brooklyn Köprüsü*, Jean Genêt'nin *Balkon*, Tennessee Williams'ın *Cat on a Hot Tin Roof* (Kızgın Dam Üstündeki Kedi) oyunlarını sahneye koyan

da odur. Peter Brook yalnız Londra'da değil başka memleketlerde de çalışmaktadır. O zaman zaman Pariste görüldüğü gibi New York'ta ve Stratford-sur-Avon'da da görülmektedir.

Peter Brook son yıllarda filim yapmaya da başlamıştır. Marguerite Duras'nın *Moderato Cantabile* ile William Golding'in *Lord of the Flies* (Sinekler Padişahı) adlı romanını filimleştirmiştir. Dergideki yazısı 1957 yılında yazılmıştır.

COCTEAU, Jean (1889–1963)

Fransız yazarı. Şiirleri, oyunları, denemeleri, filimleri ile tanınmıştır. Şiirlerini biraraya getiren kitaplardan en önemlileri *Cap de Bonne-Espérence* ile *Vocabulaire*'dir.

1947 yılında yayınlanan *La Dificulté d'être* onun iyi bir denemeci olduğunu ortaya koyan bir kitaptır. *Le Sang d'un poète, Orphée, La Belle et la bête, Le testament d'Orphée* filimleriyle sinema tarihi içinde de önemli bir yer tutan Cocteau tiyatroya *Eyfel Kulesi Evlileri* ve *Les Enfants Terribles adlı* oyunlarla atılmıştır.

Başarılı oyunlarından başlıcaları şunlardır: *Bomba, İnsan Sesi, İki Başlı Kartal, Müthiş Aile, La Machine à écrire, Les Chevaliers de la Table Ronde, Bacchus, Orphée, Les Monstres Sacrés, Renaud et Armide, Antigone.*

COPEAU, Jacques (1879–1949)

Tiyatro müdürü olmadan önce eleştirmenlik yapmış bir Fransız sanatçısıdır. Copeau kötü tiyatro ve kötü oyuncularla savaşmak istemiş ve Gordon Craig ile Appia'nın düşüncelerini yakından izlemiştir. Oyunlarını *Vieux Colombiers* tiyatrosunda sahneye koyardı. Savaş yıllarında Amerika'da New York'ta birçok konferanslar verdikten sonra gene *Vieux Colombiers*'ye dönmüş ve orada bir okul kurmuştur.

Başlıca yapıtları: *Critiques d'un autre temps, Théâtre Populaire, Karamazof Kardeşler* (Jean Croué ile birlikte)

CRAIG, Edward Gordon (1872)

Ünlü İngiliz oyuncularından Ellen Terry'nin oğludur. İlkin kendisi de oyuncu olarak çalışmışsa da sonraları yönetmenliğe ve dekorculuğa yöneldi. İbsen'in lirik oyunlarıyle Shakespeare'in güldürülerini sahneye koymakla üne kavuştu. Yüzünü buruşturan, ellerini kollarını boyuna hareket ettiren oyuncularla savaşır ve duyguların sanat yoluyle anlatılmasını savunurdu. Oyuncular yerine birtakım kuklalar oynatmak düşüncesinde olması, birçok oyuncuların kendine karşı çıkmasına yol açmıştır. Craig, yedi yıl öğrenim yapılacak bir okul açmak ve oyuncuları orada kendi düşüncelerine göre yetiştirmek isterdi. Bu isteğini Floransada gerçekleştirebildi.

Craig dekor ve giysi üzerine de çok kafa yormuş bir yönetmendir. İfadeye ve düşe dayanan bir üslûba çekiş uğruna tarihsel gerçeği gözden çıkarırdı. Böyle olduğu halde Stanislavski onun gerçeğe bağlılığına hayran kalmış ve onu Moskova'ya *Moskova Sanat Tiyatrosu*'nda *Hamlet*'i sahneye koymak için çağırmıştı.

Craig perdeyi ortadan kaldırmış onun yerine paravana kullanmıştır. Sahnede ışıkla en iyi bir biçimde bağdaşabilecek taşınır yapılar da kullanırdı.

Başlıca Yapıtları: *The Mask, Tiyatro Sanatı, Tiyatro Adamı Olarak Hayatım.*

ÇEHOV, Anton (1860–1904)

Rus hikâyecisi ve oyun yazarı. Hayata doktor olarak atılmışsa da sonradan kendini tamamen edebiyata vermek için doktorluğu bırakmıştır. Ama ilk yıllarda hem yazı yazıyor, hem doktorluk yaparak köylülere bakıyordu. Çehov'ta insanlara karşı büyük bir sevgi vardı, gelişme düşüncesine inanır ve: "İki yüz yıl, ya da üç yüz yıl sonra, belki de bin yıl sonra yepyeni ve mutlu bir hayatı olacak insanların." derdi.

İlk oyunu *İvanof*'tur, ikinci oyunu da *Martı*. *Martı* ilkönce büyük bir başarısızlığa uğramışsa da iki yıl sonra Stanislavski onu yeniden ele alarak oyunun alınyazısını değiştirmiştir. Nedir, *Martı*'nın ilkin başarısızlığa uğraması Çehov'u yedi yıl bir perdelik oyunlar yazmaya itelemiştir. Bunların çoğu iki, üç kişilik oyunlardır. Yalnız *Ayı, Nikâh, Jübile*'nin kişileri daha kalabalıktır.

Çehov'un üslûbu nüanslara verdiği önemden doğar. O oyunlarında kimseyi suçlamak istemediği gibi, kimseyi aklamayı da düşünmez.

Çehov'un yukarda adı geçen oyunlarından başka şu oyunları da vardır: *Tütünün Zararları,*

Bir Evlenme Teklifi, Zoraki Bir Tragedyacı, Kuğu Şarkısı, Vişne Bahçesi, Üç Kızkardeş, Vanya Dayı, Şu Platonof Delisi, Ormanların Ruhu.

DELAUNAY, Sonia (1885)

Ukraynalı ressam ve dekorcu. 1913' de Blaise Cendrars'ın *Le Transsibérien et la petite Jehanne de France* (Siberya Ekspresi küçük Fransız kızı Jehanne) adlı kitabına resimler yapmış ve dokuma endüstrisi için soyut motifler ortaya atmıştır. Renklerin birbirleriyle olan ilişkileri üzerinde uzun araştırmalar da yaptığı gibi Fransada ve yabancı ülkelerdeki birçok sergilere katılmıştır. Massine bale topluluğu için de giysiler hazırlayan Delaunay 1923 ile 1927 yılları arasında birçok oyunlara ve filimlere giysiler de çizmiştir.

DULLIN, Charles (1885–1949)

Fransız yönetmeni ve tiyatro müdürü. Ama yönetmenlikten önce *Vieux-Colombiers* ve *Théâtre des Arts*'da oyuncu olarak da çalışmıştır. 1921' de *Atelier* tiyatrosunu kurmuş ve burada sanatta doğallık, sadelik üzerine olan düşüncelerini uygulamaya çalışmıştır. Tiyatronun bir okulu ve *Correspondance* adında bir dergisi de vardı.

Pirandello'yu Fransada tanıtan o olduğu gibi henüz üne kavuşmamış olan Jean-Paul Sartre'da bir değer bulup *Sinekler* adlı oyununu sahneye koyan da odur.

Charles Dullin *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* adlı kitabında tiyatro üzerine düşünceleri ile anılarını bir araya getirmiştir.

DÜRRENMATT, Friedrich (1921)

İsviçreli oyun yazarı. Yapıtlarında gerçeği düşle yoğuran yergici bir tutumu vardır. Acıyla gülüncü, umutla umutsuzluğu kaynaştırmasına karşın insanın kurtuluşuna inanır ve oyunlarında bu yolda çaba gösterir.

Başlıca oyunları: *Romulus der Grosse* (Büyük Romulus), *Die Ehe des Herrn Mississippi* (Bay Mississippi'nin Evliliği), *Ein Engel kommt nach Babylon* (Babil'e Bir Melek Geliyor), *Der Besuch der alten Dame* (Yaşlı Hanımın Ziyareti), *Die Physiker* (Fizikçiler).

EVREINOFF, Nicolas (1879–1953)

Rus oyun yazarı ve oyuncusu. 1907' de Driesen baronuyla *Eski Tiyatro*'yu kurdu. Burada geçmişteki büyük çağları anlatan oyunlar oynanıyordu.

Evreinoff bir ara küçük bir tiyatroda yönetmenlik de yapmıştır. 1920' de Kış Sarayının ele geçirilmesi olayını gösteren bir oyunda sekiz bin figüranla bir sürü gemi kullandı.

Evreinoff'un *Mutluluk Güldürüsü* adlı oyunu başka memleketlerde de oynanmıştır.

FRISCH, Max (1911)

İsviçreli mimar ve oyun yazarı. Zürih Üniversitesi'ni bitirdikten sonra gazeteciliğe başlayan Frisch, daha sonra mimarlık öğrenimi görmüş ve mimar olmuştur. İlk oyununu 1945'te yazmış, ayrıca romanlar da yayımlamıştır. Oyunlarında törel öğeler önde gelir. Modern farslar da yazmıştır.

Başlıca oyunları: *Die Chinesische Maure* (Çin Seddi), *Santa Cruz, Als der Krieg zu Ende war* (Savaş Bitince), *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (Don Juan ya da Geometri Aşkı), *Herr Biedermann und die Brandstifter* (Saf Adam ve Kundakçılar), *Andorra* (Andorra), *Die grosse wut des Philipp Hotz* (Philipp Hotz'un Büyük Öfkesi).

FRY, Christopher (1907)

İngiliz oyun yazarı. Güldürü ile tragedyayı en iyi bağdaştıran bir yazardır denilebilir. Fry diyor ki: "Bir güldürüye başladığım vakit aklıma gelen ilk düşünce tragedya düşüncesidir."

Fry oyunlarını düzyazıyla değil koşukla yazar. Koşuğu yeğlemesinin nedeni insan durumunun şiirsel bir dramdan başka bir şey olmadığına inanmasıdır. Bunu bir de katkısız bir diyalog elde etmek için yapar. Fry, bir sözcükle anlatamadığınız şeyi iki sözcükle anlatmaya kalkmayın, der.

Fry'daki ana düşünce Yaşamaktır. Evrende kötülüğü yürüten de insandır. Ama insan hayatından memnun değildir, bunun için eline silâhı alıp kötülüğü yoketmeye çalışır. Nedir, insanın kötülüğü yoketmeye çalışması, kötülüğü yapanları öldürmek biçiminde sonuçlanmamalıdır. Fry, Musa'nın on buyruğundan biri olan "Öldürmeyeceksin!" buyruğuna sıkı sıkıya bağlıdır.

Oyunları: *A Phoenix too frequent* (Çok Aceleci Bir Anka Kuşu), *The Lady's not for Burning* (Leydi

Yakılmayacak), *Thor, With Angels* (Thor, Melekler Arasında), *Venus Observed*, The Firstborn, *Sleep of Prisonners* (Tutsakların Uykusu), *The Dark Is Light Enough* (Karanlığın Kendi Aydınlığı Vardır), *Curtmantle*.

GEMIER, Firmin (1869–1933)

Fransız tiyatro adamı. Gençliğinde taşra tiyatrolarında sonra da Antoine'la birlikte çalışmıştır. Bu sırada Alfred Jarry'nin *Kral Ubu* oyununu sahneye koyarak ün kazanmıştır.

Firmin Gémier *Théâtre de la Renaissance*'da, *La Salle des Menu-Plaisirs*' de, *Théâtre de Odéon*'da müdürlük yapmıştır.

Gémier hep gezici tiyatro kurmayı düşlerdi. Düşlerinden biri de sahneye büyük oyunlar koymaktı. Nihayet 1919' da bu isteğe az çok erişebildi ve bir cambazhanede *Oedipe*'i danslar, müzik ve atletik oyunlarla sahneye koydu.

Gémier "Société Universelle du Théâtre" adı altında uluslararası bir tiyatro derneği de kurmuş ve bu dernek 1927 yılında uluslararası bir tiyatro festivali düzenlemiştir.

GENÊT, Jean (1909)

Fransız oyun yazarı. İlginç bir yaşam serüveni olan Genêt, Fransız oyun yazarlarının en önde gelenlerinden biridir. Genêt, bütün yapıtlarında bir "suçluluk felsefesi" kurmak yolundadır, ama kişileri, kendi alınyazılarının suç işlemek değil, ceza çekmek olduğuna inanırlar.

Başlıca oyunları: *Les Bonnes* (Hizmetçiler), *Haute-Surveillance* (Yüce Gözetim), *Le Balcon* (Balkon), *Les Nègres* (Zenciler), *Les Paravents* (Paravanalar).

GROPIUS, Walter (1883)

Alman yazarı, sanat eleştirmeni ve mimarı. 1919 ile 1926 yılları arasında Weimar'da Sanat Akademisinde müdürlük yapmıştır. Daha sonra Şikago Dekorculuk Enstitüsü müdürlüğünde de bulunmuştur. Tiyatroda dekorun, ışığın, oyuncunun, giysinin aynı önemde olduğuna inanır ve tiyatroya yepyeni bir dekor anlayışı gerektiğini ileri sürer. Dergimizde okuduğunuz yazıyı 1934 yılında yazmıştır.

GRÜNDGENS, Gustav (1899-1959)

Alman sahne yönetmeni ve oyuncusu. 1928 ile 1933 yılları arasında Reinhardt'ın yönetimi altında Berlin'de başarılı bir oyuncu olarak üne ermiş ayrıca Filmlerde de oynamıştır. 1933' ten sonra Ulusal Tiyatro'nun yönetimini üzerine almıştır.

HOFMAN, Vlatislav (1884)

Çek ressam ve dekorcusu. Çek oyun yazarı Karl Çapek'le birlikte çalışmıştır. İlkönceleri kübizmin etkisinde kalmışsa da sonradan daha ölçülü bir gerçekçiliğe dönmüştür. Dergideki yazı 1923 yılında yazılmıştır.

IONESCO, Eugéne (1912)

Aslen Romanyalı Ionesco Fransada yerleşmiş ve oyunlarını Fransız diliyle yazmıştır. Usdışı Tiyatro, Karşıt-Tiyatro deyimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış bir oyun türünün başlıca yürütücüsü olan Ionesco'nun oyunlarından bazıları Türkçeye de çevrilmiştir: *Gergedan, Sandalyeler, Ders, Jack ya da Boyuneğme, Yeni Kiracı, Kel Şarkıcı, Gelinlik Kız, Önder, Kral Ölüyor.*

Bunlardan başka Ionesco'nun belli başlı oyunları şunlardır: *Victimes du devoir, Amédée ou Comment s'en débarasser, Tueurs sans gages, L'Avenir est dans l'oeuf, Le piéton de l'air Scène à quatre, Délire à deux, La colére, La Soif et la Faim.*

Ionesco'nun *La Photo du colonel* adlı bir hikaye kitabı da vardır. Tiyatro üzerine yazıları da *Notes et contre-notes* adlı kitapta toplanmıştır.

IBSEN, Henrik (1828–1906)

Norveçli oyun yazarı. İlkin *Bergen*, sonra da *Christiana* tiyatrolarını yönetti. Almanya'ya, Danimarka'ya yolculukları vardır. Hayatının uzun bir süresini Norveç'in dışında geçirmiştir. Otuz kadar oyunu vardır. XIX. yüzyılın başarılı oyun yazarlarının başında gelir. En iyi oyunları toplum konularına değinen oyunlarıdır. Bunlar lirik olmaktan çok gerçekçidir.

Belli başlı oyunları şunlardır: *Hortlaklar, Bir Halk Düşmanı, Yapı Ustası Solness, Hedda Gabler, Yaban Ördeği, Nora, Aşk Güldürüsü, Deniz Kadını, Brand, Peer Gynt, Johann-Gabriel Borkman.*

İbsen'i Fransa'da Lugné Poe ile Georges Pitoeff, İngiltere'de de G. B. Shaw tanıtmıştır.

JARRY, Alfred (1873-1907)

Fransız şair ve oyun yazarı. Rémy de Gourmont'la birlikte *L'Imagier* adlı dergiyi

yönettiği gibi *Revue Blanche* dergisine yardım etmiştir.

Lugné-Poe tarafından yönetilen *Théâtre de l'Oeuvre*'de genel sekreter olarak çalışırdı. İlk oyunu olan Kral Ubu 1896' da orada oynanmıştır.

Öteki oyunları da hemen hemen Ubu adını taşır: *Boynuzlu Ubu, Zincire Vurulmuş Ubu* ve bn.

Başlıca yapıtları: *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, Le Surmâle, Les Jours et les Nuits, Almanachs du Père Ubu Illustré, La Dragonne.*

JOUVET, Louis (1887-1951)

Fransız yönetmen ve oyuncusu. *Théâtre des Champs-Elysées*'de Jules Romains'in *Knock* adlı oyununu, *Théâtre de l'Athénée*'de Jean Giraudoux'nun oyunlarını sahneye koymakla ün kazanmıştır. Daha çok klasik nitelikteki oyunları sahneye koyardı. Bununla birlikte Jean Genêt'nin *Hizmetçiler* oyununu sahneye koymuştur.

Louis Jouvet tiyatroda olsun, sinemada olsun başarılı bir oyuncudur. Özel bir diksiyonu vardır. *Kadınlar Mektebi*'ndeki Arnolphe, Molière'in *Don Juan*'ındaki *Don Juan* rolleri yukarda adını andığımız Knock ile birlikte Jouvet'nin adını ölümsüzleştirmiştir.

Jouvet tiyatro üzerine de bir hayli yazı yazmıştır. Bunlarla ortaya yeni bir kuram atmaz ama, bu yazılarda mesleğinde her gün biraz daha ilerlemek isteyen bir oyuncunun kaygısı sezilebilir.

Başlıca yapıtları: *Témoignages sur le théâtre, Notes sur l'Edifice dramatique dans Architecture et dramaturgie, Reflexions du comédien Le comédien désin carné, Ecoute mon ami, Prestiges et Perspectives de Théâtre Français.*

LEGER, Fernand (1881–1955)

Ünlü Fransız ressamı. Resimde kübizm akımının öncülerindendir. Tiyatro dekorları da yapmış olan Léger, özellikle Blaise Cendrars ile Darius Milhaud'un *La Création du monde* (Dünyanın Yaratılışı) adlı yapıtlarına yaptığı dekorlarla dikkati çekmiştir. Fransız şairi Jules Supervielle'in gene müzikçi Milhaud ile birlikte yarattıkları *Bolivar* adlı oyununun dekorları da onundur.

Léger'nin bir de öncü anlayışla çevrilmiş bir filmi vardır: *Le Ballet Mécanique.*

Dergiye aldığımız yazısı 1924 ekiminde *Bulletine de l'effort moderne, VIII* adlı dergide yayınlanmıştır.

LORCA, Federico Garcia (1899–1936)

İspanyol şair ve tiyatro yazarı. İlkin kendi kukla tiyatrosu için küçük oyunlar yazdı. Sonradan 1925' de yazdığı Mariana Pineda ile büyük sahnelerde başarı kazandı. Bir ara gezici bir üniversite tiyatro topluluğu olan Barraca'nın müdürlüğünü de yapan Lorca'nın oyunları bir tragedya havası sürdürür. Oyunlarında daha okumamış, boş inanlara ve geleneğe bağlı kişileri işler.

Başlıca oyunları: *Amor de Don Perlimplin con Belisa en su jardin* (Don Perlimplin ile Belisa'nın Bahçede Sevişmesi), *Los titeres de Cacchiporra, tragicomedia de Don Cristonal y la sena Rosita* (Don Cristobita ile Dona Rosita'nın Acıklı Güldürüsü). *Yerma, Bodas de sangre* (Kanlı Düğün), *Dona Rosita la Soltera, o el lenguaje de las flores, La Case de Bernarda Alba* (Bernarda Alba'nın Evi).

MEYERHOLD, Vsevolod (1874–1940)

Anası ve babası Almandır. Ama Rusya'da doğmuş ve okumuştur. İlkin Moskova'da *Moskova Sanat Tiyatrosu*'nda çalışmış, 1902' de oradan ayrılarak kendi tiyatrosunu kurmuştur. Daha sonra Stanislavski onu yanına çağırmış, o da *Sanat Tiyatrosu Stüdyosu*'nu kurmuştur (1905). Meyerhold bu sırada iki oyun hazırlamış, ama bu oyunlarda gerçekliğe karşı bir durum almış ve dekoru basitleştirerek ışığın ve müziğin gücünden yararlanmak ve oyuncuya en büyük önemi vermek istemiştir. Ama Stanislavski bu oyunları oynatmaya yanaşmamıştır. Meyerhold'a göre oyuncunun başarısı onun ellerine, kollarına, bacaklarına, kaslarına egemen oluşuyla orantılıdır. Bu oyuncunun bio-mekanik'idir. Meyerhold, Fernand Crommelynck'in *Muhteşem Boynuzlu* adlı oyununu 1922 yılında sahneye koyarken *konstrüktivizm* akımını da yaratmış bulunmaktadır. Meyerhold oyuncuları yamrı yumru panolar, merdivenler önünde mavi işliklerle oynatırdı. Amacı "katkısız bir dinamizm" yaratmaktır.

Nedir, 1936 yıllarına doğru Meyerhold kendi *konstrüktivizm* anlayışını bırakmış ve bunu "Meyerholdculuğa karşı Meyerhold" adlı bir konferansında açığa vurmuştur. Ama aynı konferansta toplumcu gerçekçiliğe de saldırdığı için, ertesi gün hemen Sibiryaya sürülmüştür.

MILLER, Arthur (1915)

Amerikan oyun yazarı. Dışavurumculukla gerçeküstücülük etkisinde kaldığı halde Miller'in anlatmak istediği şeyi çok iyi anlatabilen bir yazardır. Pulitzer armağanını da kazanmış olan Miller'in belli başlı oyunları şunlardır: *Satıcının Ölümü*, *Cadı Kazanı*, *Bütün Oğullarım*, *Brooklyn Köprüsü* ve karısı Marilyn Monroe'nun hayatını anlattığı ileri sürülen *Düşüşten Sonra*.

MOHOLY-NAGY, Laszlo (1895-1946)

Macar ressam ve dekorcusu. Weimar'da bir ara Walter Gropius'un da müdürlüğünü yaptığı Bauhaus'da çalışmıştır. Bundan başka siyasal tiyatro düşüncesini savunan Erwin Piscator'un tiyatrosunda da dekorcu olarak bulunmuş ve Şikago'da New-Bauhaus'da çalışmıştır. İtalyan Prampolini'nin fütürist bir anlayışla yazdığı "Sahnede boşluk alanları" kitabının etkisinde kaldıktan sonra sahnede boşluk alanları üzerine yeni düşünceler getirmeye çalışmıştır. Dergiye aldığımız yazı 1924 yılındaki yayınladığı *Tiyatro, Cambazhaneve Varyete* adlı kitabındadır.

O'CASEY, Sean (1884-1964)

İrlandalı oyun yazarı. İrlanda ulusal tiyatrosunun kurulması sırasında yapıtlarıyla bu çabaya katılmıştır. İrlandanın Synge'den sonra en büyük oyun yazarı sayılmaktadır. Daha çok toplumsal sorunları işleyen O'Casey'nin gerçekçiliği düş ve şiirle yoğurduğu görülür.

Başlıca oyunları: *The Shadow of a Gunman* (Bir Haydutun Gölgesi), *Juno and the Paycock* (Juno ve Tavuskuşu "Dünyanın Düzeni"), *The Plough and the Stars*, The Silver Tassie, The Stars Turns red (Yıldızlar Allaşıyor), *Nannie's Night Out* (Nannie'nin Sokakta Geçirdiği Bir Gece), *Red Roses for Me* (Benim İçin Kırmızı Güller).

O'NEILL, Eugene (1888-1953)

Amerikan oyun yazarı. İlkin *Bound East for Cardiff* (Cardiff'e giden batı yolu) gibi bir perdelik oyunlar yazmış ve Synge ile Shaw'un etkisinde kalmıştır. Daha sonra da dışavurumculuktan esinlenerek *Emperor Jones* (İmparator Jones), *The Hairy Ape* (Kıllı Maymun), *Lost Horizon* (Kaybedilmiş Ufuk) gibi oyunlar yazdı. Daha önemli oyunları olan *Desire under the Elms* (Karaağaçlar Altında) ile *Strange Interlude* (Araya Giren Garip Oyun) ise bunlardan sonra yazılmıştır.

O'Neill'in önemli oyunlarından biri olan *Mourning Becomes Electra* (Elektraya Yas Yaraşır) ise konusunu Eski Yunandan, özellikle Eschylos'un *Orestes* adlı üçlemesinden alır. Yalnız yer ve zaman değişmiştir.

Trajik olanla şiiri yanyana getirmesini bilen ve 1936'da Nobel Edebiyat ödülünü kazanan O'Neill kendi hayat hikâyesini de *Long Day's journey into night* (Geceye doğru uzun yolculuk) adlı oyununda vermiştir.

OSBORNE, John (1929)

İngiliz oyun yazarı. *Look Back in Anger* (Öfke) adlı oyunuyla üne ermiş olan Osborne, genç İngiliz oyun yazarlarının en başarılısı sayılmaktadır.

Başlıca oyunları: *Look Back in Anger* (Öfke), *The Entertainer* (Eğlendirici), *Epitaph for George Dillon* (George Dillon İçin Yazıt. "Bu oyun A. Creighton'la birlikte yazılmıştır."), *The World of Paul Slickey* (Paul Slickey'in Dünyası), *Luther*, *The Blood of the Bambergs* (Bamberg Soyu).

OTTO, Theo (1904)

Alman ressam ve dekorcusu. Özellikle Berlin'de *Berliner Ensemble*, Zürih'te *Schaupielhaus*, Milano'da *Scala di Milano* ve *Piccolo Teatro*'da dekorcu olarak çalışmıştır.

Bertolt Brecht'in Frankfurt tiyatrosunda oynanan *Sezuanın İyi İnsanı* oyununun dekorlarını yapan da odur.

Dergideki yazı 1960 yılında kendisiyle yapılan bir konuşmadan alınmıştır.

PIRANDELLO, Luigi (1867-1939)

İtalyan oyun yazarı ve hikayecisi. Oyunlarında çokluk hikâyelerindeki temaları kul-

lanmıştır. Birçok oyunları *tiyatro içinde tiyatro* diye adlandırılan bir biçime göre yazılmıştır. Bunların başında *Sei Personnagi in cerca d'autore* (Altı kişi yazarını arıyor) ile *Questa sera si recita a soggetto* (Bu akşam tuluat var).

Pirandello'nun kırk beş kadar oyunu vardır. Denilebilir ki, Pirandello Avrupa tiyatrosuna yeni bir yön vermiştir. Gaston Baty onun oyunlarını "insanoğlu ögelerinin birbirinden kopması üzerine kurulmuş bir kafa eğlencesi" diye tanımlardı.

Başlıca oyunları: *Pensaci, Giacomino* (Giacomino kendine gel), *Cosi e se vi pare* (Size Öyle Geliyorsa), *Il piacere dell'onesta, Come Prima, Meglio di Prima* (Eskisi gibi, eskisinden daha iyi), *Enrico IV* (IV. Henri), *L'Uomo Dal Fiore in Bocca* (Ağzı Çiçekli Adam), *Ciascuno a suo modo* (Şöyle böyle), *L'Amica delle Mogli* (Kadınların dostu), *Come tu mi vuoi* (Beni istediğin gibi), *Vestire gli inudi* (Çıplakları Giydirmek).

REINHARDT, Max (1873-1943)

Avusturyalı oyuncu ve yönetmen. İlkin Otto Brahm'ın *Deutsches Theater* adındaki gerçekçi tiyatrosunda oyuncu olarak çalıştı. Ama sonradan gerçekçilikten bıkarak oradan ayrıldı.

Nedir, 1905 yılında Reinhardt'ı Berlin'deki *Deutsches Theater*'in başında görüyoruz. Reinhardt yönetmen olarak karşıt ışıklardan yararlanmak isterdi. Onun bu davranışından "Rembrandt'lık yapmak" deyimi çıkmıştır ortaya.

Reinhardt 1906'da *Deutsches Theater*'e bir de *Kammerspiele* (Oda Tiyatrosu) ekler.

Reinhardt tiyatronun bir göz sanatı olduğuna inanır ve dekora büyük önem verirdi. Kalabalık sahnelerden hiç çekinmezdi. Sahnenin bilinen çerçevesini aşar, sahneye yeni biçimler verirdi. Bu yeni biçimler de kimi zaman sahneyi seyircilerin ortalık yerine kadar uzatmış olurdu. Bu düşüncenin etkisiyle 1910 Schumann Cambazhanesinde Sofokles'in *Kral Oedipus*'unu, 1919'da Grosses Schauspielhaus'da Eschylos'un *Orestes*'ini sahneye koydu.

Reinhardt çok figüranlı oyunları açıkhavada daha iyi sahneye koyabileceği düşüncesiyle Salzburg kilisesinin avlusunda *Jedermann*'ı Romain Rolland'ın *Danton*'unu sahneye koydu.

Reinhardt'ın yetiştirdiği öğrencilerin sayısı da pek çoktur. Birçok yönetmenler onun yanında yetişmiştir. Tiyatrosunda da en başarılı oyuncular oynardı. Daha doğrusu bunlar onun yanında başarıya ulaşmışlardı: Alexandre Moissi, Werner Kraus, Elisabeth Bergner, Emil Jannings, Max Pallenberg.

Reinhardt 1933'de Amerika'ya gitti ve orada öldü (New York).

SHAW, George-Bernard (1856-1950)

İrlandalı oyun yazarı. 1892 yılında yazdığı *Widower's House* ile tiyatro yazarlığına başladı. İki yıl sonra yazdığı *Arms and the Man* (Silahlar ve Kahraman) da ikinci oyunudur. Shaw'un elli yedi oyunu vardır. Kimileri en güzelinin 1923 yılında yazdığı St Joan (Ermiş Jeanne) olduğunu söyler. Shaw hep boş inanlarla savaşmış, toplumdaki gericilere karşı çıkmıştır. İnce bir alay ve güçlü bir mantık üzerine oturmuş yapıtları öyle kolay kolay taklit edilecek şeyler değildir.

Shaw'un tiyatro üzerine yazılmış kitapları da vardır: *İbsenciliğin Özü, Tiyatro üzerine düşünce ve denemeler, Prova Sanatı.*

Shaw'un adı geçen oyunlarından başka belli başlı yapıtları şunlardır: *Man and Superman* (İnsan, üstüninsan), *The Doctor's Dilemma* (Doktorun Hatası), *Candida, Heartbreak House* (Kırgınlar Evi), *John Bull's Other Island* (John Bull'un ikinci adası), *Hiç Belli Olmaz, Blancot Posnet'nin Sırrı, Sezarla Kleopatra, Androcles ile Aslan, Milyoner Kadın, Pygmalion, Büyük Katerina, Komutanın Karısı Barbara, Şeytanın Öğrencisi.*

STANISLAVSKI, Constantin (1865-1938)

Rus yönetmenlerinden. N. Danchenko ile birlikte *Moskova Sanat Tiyatrosu*'nu kurmuştur. Burada en önem verilen şey aktöreydi. Stanislavski'nin ilk sahneye koyduğu oyunlardan biri Çehov'un *Martı*'sıdır. Stanislavski, tiyatronun yerine *yaşayan bir hayat* koymak ister. Onun oyuncularla ilgili öğretisi ya da yöntemi oyuncuyu erdemli, çalışkan ve disiplinli bir kişi olarak görmek ister. Avrupa ve Amerika'daki birçok tiyatro adamları üzerinde büyük etkisi olan Stanislavski'nin başlıca yapıtları: *Sanat Hayatım, Bir Aktör Yetişiyor.*

SYNGE, John Millington (1871-1909)

İrlandalı oyun yazarı. Öğrenimini Paris'te tamamlarken orada Yeats ile tanışmış ve İrlandaya döndüğü vakit Yeats ve Lady Gregory ile birlikte Abbey Theatre'in müdürlüğünü yapmıştır.

Ama Synge o vakitler otuz iki yaşındaydı ve ölümüne altı yıl kalmıştı. Ne yazdıysa bu altı yıl içinde yazmıştır.

Synge'in oyunları, birçok İrlandalı oyun yazarlarının tersine, yüzdeyüz sanat kaygısıyle yazılmıştır. Onun oyunlarından çıkan öğreti şudur: İnsan dünyaya özgür bir hayat sürmek için gelmiştir. Gelenekler, töreler insanı sıkıya aldıkları vakit insanlar kendi niteliklerini yitirirler. İnsan, baskılardan sıyrılıp romantiklikten, yalanların baskısından kurtulduğu an tabiatın verdiği hayat gücünü verimli bir hale sokabilir.

Başlıca oyunları: *The Playboy of the Western World* (Babayiğit) *Deirdre of The Sorrows* (Acıların Kızı Deirdre), *The Well of the Saints* (Erenler Pınarı), *The Shadow of the Glen* (Dereye Vuran Gölge), *Riders to the Sea* (Denize Giden Atlılar), *The Tinker's Wedding* (Kalaycının düğünü).

VILAR, Jean (1913)

Fransız oyuncu ve yönetmeni. İlkin Charles Dullin'in tiyatrosunda çalışmışsa da sonra da kendisi bir topluluk kurmuştur. 1947'de Avignon Festivalini kurdu ve 1951'de Chaillot sarayındaki T. N. P. (Ulusal Halk Tiyatrosu)'nin başına geçti.

Jean Vilar, II. Rişar, don Juan rolleri yanında Jean - Paul Sartre'ın *Şeytan ve Yüce Tanrı* yapıtındaki Heinrich rolüyle de anılır. Yönetmen olarak ise kendine özgü bir üslûbu vardır: Fondaki siyah kadife perdeler üzerinde ışık oyunları yapmak, oyunun eylemine gerekli olmayan dekorları ortadan kaldırmak. Başlıca yapıtı: *De la tradition théâtrale.*

WILLIAMS, Tennessee (1914)

Amerikalı oyun yazarı. İlkin 1944'te *The Glass Menagerie* (Sırça Kümes) adlı oyunuyle başarıya ulaşmış ve New York Tiyatro Eleştirmenleri Ödülü'nü kazanmıştır. Oyunlarında daha çok cinsel sorunlar üzerinde duran, ruh bozukluklarını veren Williams, *A Streetcar Named Desire* (İhtiras Tramvayı) ile de Pulitzer Ödülünü almıştır.

Başlıca oyunları: *The Glass Menagerie* (Sırça Kümes), *A Streetcar Named Desire* (İhtiras Tramvayı), *Suddenly, Last Simmer* (Geçen Yaz, Bidenbire), *Summer and Smoke* (Yaz ve Duman), *Cat on a Hot Tiny Roof* (Kızgın Damdaki Kedi), *Rose Tattoo* (Döğme Gül).

YEATS, William Butler (1865 – 1939)

İrlandalı şair ve oyun yazarı. Lady Gregory ile birlikte Abbey Theatre'ı kurmuştur. Orada hem kendi oyunlarını hem de J. M. Synge'in oyunlarını sahneye koydu. Oyunların koşukla yazılması için bir hayli savaşmıştır. Oyunlarında İrlanda efsanelerinin esinlendiği görülür. Nobel Edebiyat armağınını da kazanmış olan Yeats felsefeye dayanan şiirler de yazmıştır.

Yeats'in sahneye koyduğu oyunların sayısı da bir hayli kabarıktır.

Başlıca oyunları şunlardır : *Cathleen Ni Houlihan, Land of Heart's Desire, The Green Helmet The Hour Glass, The Only Jealousy of Emer, Purgatory.*

Yeats'in son oyunlarında Japonların No tiyatrosunun etkileri görülür.

TÜRKÇE SÖZLÜK
4. baskı
15 temmuzda satışa çıkıyor

Olaylar · Gerçekler

TİYATRO

KENT OYUNCULARI ANKARA'DA

Özel tiyatrolar arasında en başarılı topluluk olan *Kent Oyuncuları*, haziranda Ankara seyircilerine ikisi yabancı biri yerli olmak üzere üç oyun sundular. Koskoca bir tiyatro dönemini, sanat dışı olayların etkisiyle geçiren, ancak bir iki dişe dokunur oyun gösterebilen Devlet Tiyatroları'nın güzel oyunlara, eli yüzü düzgün gösterilere susamış seyircisi için Kent Oyuncuları, serin bir bir kaynak gibi gelmiştir. Seçilen oyunlar yanında, anlaşmış, sağlam gösteriler veren bir topluluk olarak da Kent Oyuncuları, alkışlanmalıdır. Öyle görünüyor ki, topluluğun genç oyuncuları da sahne deneyimlerinden geçtikten sonra, Kent Oyuncuları'nın başarı düzeyi daha da artacaktır.

Topluluğun Ankara'da *Küçük Tiyatro*'da sunduğu oyunlara gelince...

Ver Elini Yeni Dünya

Bunlardan *Ver Elini Yeni Dünya* (Philadelphia, Here I Come), İrlandalı genç bir yazarın, Brian Friel'in, değişik bir havası olan, Ankara sahnelerinde pek rastlanmayacak türden bir oyun. Öyle olağanüstü bir yanı olmamakla birlikte, seyirciyle kolayca bağlantı kurabilen, yani seyircide yansıyan bir oyun. Yirmi beşinde bir delikanlının sıkıntısı, iç bunaltısı, baba - oğul uyuşmazlığı yönüyle ele alınmakta, daha çok da duygusal diyebileceğimiz yönleriyle işlenen bu delikanlıda yazar, onun görünmeyen iç kişiliğini de bir başka oyuncuyle sahneye çıkararak, bize ilginç bir kişi, daha doğrusu, şu bildiğimiz sevimli kişilerden birini bütünleyerek vermektedir. Baba - oğul uyuşmazlığı dedikse, öyle açıktan açığa bir uyuşmazlık değil bu, içten içe oluşan bir uyuşmazlık; aslında, bastırılan bir sevginin açıklanamamasının doğurduğu bir uyuşmazlık: Baba, o yağmurlu gündeki kayık gezintisini, o boyaları dökülmüş kayığı ve "Şapkamın kenarına-Yeşil şerit bağladım" türküsünü hatırlasa bir, her şey yoluna girecek ama...

Ne demek ister *Ver Elini Yeni Dünya*'da Brian Friel? Çok kaba çizgili karşılığı şu bu sorunun: tekdüzelik çekilir şey değil, hele bir de sevgi gereksemesi karşılık bulamazsa!

Delikanlıda Pekcan Koşar ve onun alaycı iç kişiliğinde Müşfik

Kenter, sessiz, ama yine de ayrı bir iç dünyası olan babada Kâmran Yüce, evin işlerine bakan yaşlı Madge'de Sema Özcan, içkici öğretmende Şükran Güngör, kasaba delikanlılarında Erdal Özyağcılar, Uğur Say, Mustafa Alabora, Papaz'da Erol Günaydın, Lizzy'de Güler Kıpçak, öteki oyuncularla birlikte, *Ver Elini Yeni Dünya*'yı bir takımoyunu olarak oynuyorlar. Oyunun önemli kişilerinde Müşfik Kenter'in, Kâmran Yüce'nin, Sema Özcan ve Pekcan Koşar'ın başarılarını özellikle anmak isterim.

Oyunu sahneye koyan Müşfik Kenter, oyunun duyguyla ilgili yönünü fazla sulandırmadan ortaya koymasını bilmiş. Asude Zeybekoğlu'nun sahne dili olarak aksamayan çevirisini de anmalıyım.

Karakolda

Kent Oyuncuları, ikinci oyun olarak Amerikalı yazar Sidney Kingsley'in *Karakolda*'sını (The Detective Story) Tevfik Sadullah'ın çevirisinden sundular Ankaralı seyircilere. *Karakolda*, yazıldığından iki üç yıl sonra, 1951'de İstanbul'da Küçük Sahne'de Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde oynanmış ilk kez. O gösteride oynayan oyunculardan ikisi, Kâmran Yüce ile Şükran Güngör, Yıldız Kenter'in yönettiği bu gösteride de oynuyorlar, güzel bir rastlantıyla.

Karakolda'yı sahneye koyan Yıldız Kenter, oyunun yalınlığına uygun bir yolda çalışmış, süslemelere girişmemiş. Örneğin, iki ayrı yerde yani karakolun iki ayrı odasında geçen olaylarda, ışık oyunlarına başvurmadan edemeyecek sahneye koyucular bulunabilir. Yıldız Kenter bu yola gitmemiş, bir odada olaylar geçer ve kişiler konuşurken öteki odada kişileri susturmuş. Böylece, seyirciyi yormadan, seyircinin ilgisini dağıtmadan seyredilir bir oyun düzeni kurmuş. Doğan Aksel'in ayrıntılara çokça inmeyen dekoru da ona yardımcı olmuş.

Kingsley, oyununu belgeci bir tutumla yazmış olmakla birlikte, sahne için yazdığını usundan çıkarmamış. Gereksiz uzatmaları olmayan, akıcı konuşmalar, yerli yerinde gerilimlerle, Amerikan toplumunun evrensel yönleri de bulunan tipleriyle *Karakolda*, ilginç bir oyun. Dedektir Mc Leod'u oynayan Müşfik Kenter'in olağanüstü oyunuyle Kâmran Yüce'nin, Şükran Güngör'ün ölçülü, Erol Günaydın'ın, Güler Kıpçak'ın, Zehra Ağralı'nın, Pekcan Koşar'ın, Ali Poyrazoğlu'nun, Uğur Say ve Candan İsen'in yapıtın özüne uyan oyunları *Karakolda*'yı alkışlatmaktadır seyirciye.

Pembe Kadın

Kent Oyuncuları'nın Ankara'da sundukları son oyun, yerli bir yazarın, Hidayet Sayın'ın çok sözü edilen ve dört yüzü aşkın bir oynanış sayısına erişen *Pembe Kadın*'ı. Bu satırların yazıldığı sırada oynanmaya başlayan *Pembe Kadın*'dan gelecek sayımızda söz edebileceğimi umarım.

Ali PÜSKÜLLÜOĞLU

Haber Olarak...

Sanatsevenler Derneği'nin birkaç yıldır vermekte olduğu tiyatro armağanlarının bu yılki sonuçları belli olmuştur. Buna göre 1965-66 tiyatro mevsiminin en iyi yönetmeni armağanını "İstanbul Efendisi" ile "Köşebaşı" oyunlarını sahneye koyan *Mahir Canova;* en iyi yazar armağanını "Kahvede Şenlik Var" oyunu ile *Sabahattin Kudret Aksal;* en iyi erkek oyuncu armağanını "Bir Delinin Hâtıra Defteri"ndeki başarısı ile *Genco Erkal;* en iyi dekoratör armağanını "Köşebaşı", "İstanbul Efendisi" ve "Çatallı Köy" oyunlarındaki dekorları ile Turgut Zaim kazanmıştır. En iyi kadın oyuncu olarak hiç bir sanatçı gerekli oyu sağlayamamıştır.

Sanatsevenler Derneği'nin tiyatto armağanlarını kazanan sanatçılara armağanları önümüzdeki tiyatro mevsimi başında Sanatsevenler Derneği'nde yapılacak bir törenle verilecektir.

Armağanların seçici kurulunda Munis Faik Ozansoy, Salâh Birsel, Metin And, Lûtfi Ay, Atillâ Sav, Prof. İrfan Şahinbaş ve Sunullah Arısoy bulunuyordu.

KİTAPLAR

TÜRKİYE MAKALELER BİBLİYOĞRAFYASI 1964/1

Türkiye Makaleler Bibliyografyası üzerine yazdığım iki yazıma karşılık olarak bir yazı aldım Millî Kütüphane Bibliyografya Enstitüsünden. Bu yazı, Varlık dergisinin 654. sayısında yayımlanan yazımla ilgili. O yazımda, Türkiye Makaleler Bibliyografyası fasiküllerinin geç yayımlandığına değinmiştim. Yazım, 1963 yılı IV. fasikülü ile ilgiliydi, geçen uzun süre içinde yalnız bir fasikül, 1964 yılı I. fasikülü yayımlanabildi. 1966 yılının ilk fasikül dönemi sona ererken iki yıl önceki fasikülü alabilmek bir bahtiyarlık sayılmamalı. Bildirildiğine göre, yayımdaki gecikme, büyük ölçüde, matbaa güçlüklerinden ileri gelmektedir. "Millî Kütüphane'de, sadece bibliyografyaların basımı ile uğraşacak bir matbaa kurulmadığı taktirde bu gecikme sürüp gidecektir". Neden? Türkiye'de basımevi mi yok. Devlet Planlama Teşkilâtı araştırmalarına göre, ülkemizdeki basımevlerinde kapasite fazlası bulunmaktadır. O halde, gecikmelerin önlenmesi için anlaşmalar yapılması gerekir.

Yazımda, bazı dergilerin taramaya alınmadığına dokunmuştum. Öğreniyoruz ki, "süreli yayın matbaa tarafından Millî Kütüphaneye gönderilmiş ve süreli yayın katalogunda yer almışsa bilimsel araştırmaya faydalı olabilecek olanlar bibliyografyaya alınır". Bildiğimize göre, her basımevi bastığı her kitap, broşür ve süreli yayından Millî Kütüphane'ye göndermek zorundadır. Kalıyor süreli yayın kataloguna alınmak, ya da alınmamak. Bunun esaslarını bilemiyoruz. Ama, süreli yayınların Bibliyografya Enstitüsü'ne başka türlü gelmesi sağlanabilir. Demek ki Standard dergisi üç yıl sonra bu kataloga alınabilmiş, ondan sonra tarama başlamıştır. Çünkü ilk iki yıl içinde taranmadığını biliyoruz. Mektuba göre, "bi-

limsel bir dergi bibliyografyaya alınmamışsa ya Kütüphanede derlenmemiş, ya derlenmesi gecikmiş veya Süreli Yayınlar Bölümünce kataloga geçirilmemiştir." Bu üç halin de neden olabileceğine aklımız ermiyor. Yukarda da açıklandığı üzere, bir süreli yayının Millî Kütüphaneye gelmemesi söz konusu olamaz. Bu yüzden derlenememe ya da geç derlenme düşünülemez. Kataloga geçirilmemeyi ise anlayamıyoruz. Bir süreli yayının 10 sayı çıkması beklenir, ondan sonra bibliyografyaya alınırmış. 9 sayı çıkan ve içinde de yararlı yazılar çıkan bir süreli yayındaki yazıların ilgililerin yararlanmasına sunulmaması da anlaşılabilecek şey değildir. Mektupta, bazı dergi adları sayılarak, bunların içindeki makalelerin "kaynak olabilecek nitelikte olmaması bakımından bibliyografya dışı bırakıldığı" bildirilmektedir. Bu bir önyargı gibi görünüyor bize. Öyle bir süreli yayında neden ilginç ve değerli bir yazı bulunmasın ve neden bu yazı ilgilenecekler sunulmasın?

Mektupta, süreli yayınların bir kişi tarafından taranmakta ve tasnif edilmekte olduğu açıklanmaktadır. "Bir kişinin din, sosyal bilimler, hukuk, ekonomi, felsefe, dil, nazarî bilimler, tatbikî bilimler, güzel sanatlar, edebiyat, tarih, coğrafya, biyografya konularının herbirinde uzman olamayacağı düşünülürse bibliyografyada, bütün gayret ve iyiniyete rağmen" olabilecek aksaklıkların araştırıcılarca hoşgörüleceği de belirtilmektedir. Doğru. Bir kişinin bütün bu konulardaki yazıları okuyup değerlendirmesi düşünülemez. Bazı dergilerin bütün yazılarının alındığını, bazı dergilerdeki değerli bazı yazıların ise alınmadığını böylece anlamış oluyoruz. Sözgelişi, *Standard* dergisinde yazımlanan yazılardan bir çoğu alınmamıştır 1964 yılı I. fasikülüne. Standard konusunda tek ve ilk dergidir bu dergi. Yazıların çoğu birer kaynak niteliğini taşır. Konuya eğilmek isteyenler başka dergilerde yazı bulamaz, kitap ise hiç yoktur. Bununla, dergide çıkan bütün yazıların alınmasını istediğimiz anlaşılmasın.

İki yıl gecikme ile yayımlanan 1964/I üzerinde yapılan incelemede, hazırlama olanaksızlıkları görülmektedir. Düzeltmelerin de gereği gibi yapılmadığı anlaşılıyor. Yazar adları dizisine de bazı yazar adlarının geçmediğini (Özil Feyzi gibi) görüyoruz.

Çok yararlı olduğuna inandığımız bu yayının biraz daha önemsenmesi düşünülezem mi acaba[1]?

O L E

Genç ozanlarımızdan Ayhan Kırdar, *Lo* (1961) ve *Bağırıyorum* (1963) adlı kitaplarından sonra üçüncü şiir kitabını *Ole* adıyle yayımladı[2]. Kitaptaki şiirlerini baştan sona gözden geçirirsek hayatın bir serüven olduğu (Spleen), öteki dünyanın gereksiz bir düş olabileceği (Ne demek), yaşarken herşeyi unutup yaşamanın gerekli bulunduğu (Olvido, Şafak yeleli gecelerden, Rıhtımda; Yaşamak güzel şey, Kaçmak, Sansür, Ballade, Viva), Aşk olmadan yaşamanın tadı olmayacağı (Klevietta, Viva, Gece), yaşarken biraz da içmenin gerekeceği (Rondo). Bunlar yanında sosyal konular.

Görülüyor ki, Kırdar, yaşarken yaşamanın tadını çıkarmak gerektiği düşüncesindedir. Ona göre, şunu ya da bunu, öteki dünyayı ya da bu dünyayı düşünmeğe değmez. Madem ki dünyaya gelmişiz, dünyaya gelişimiz elimizde değildi, o halde elimizde olmadan geldiğimiz dünyada sonu da düşünmeden yaşamalıyız. Görmek isteyen için güzelliklerle doludur dünya. Hem insan kendisi yaratır güzellikleri. İsterse pislikleri de görür. Varım, o halde güzellik de, yaşamak da, dünya da var; öteki dünyayı bilmiyoruz, o belki bir masal..

Kırdar, bazı şiirlerinde uzun dizeler, bazılarında da bildiğimiz normal dizeler kullanıyor. Uzun dizeleri, bazen düzyazıya kadar ulaşıyor ve bazı şiirlerini de düzyazı olarak yazıyor. Çoğunda epik bir hava buluyoruz. Zaman zaman duyduğu yalnızlığa bir başkaldırmanın şiirini yazıyor. Bu başkaldırma ve şiir-

[1] Türkiye Makaleler Bibliyografyası 1964/I, Millî Kütüphane Bibliyografya Enstitüsü Yayını, Ankara 1965, 182 s., fiyatı 4 lira.

[2] Ole, Ayhan Kırdar, şiirler, Istanbul 1966, 30 s., fiyatı 2 lira.

lerinin örgüsü, dizelerinde görülen izlenimler İsveçli Edith Södergran'la bir ruh birliğinin varlığını düşündürüyor bize.

Ole'de yer alan şiirlerde çok güzel dizeler var. Güzel dizeler kadar tümüyle güzel olan şiirler de çok: Spleen, Ne demek, Şafak yeleli gecelerden, Ballade gibi.

Kitaptaki şiirler, onun söyleyişte şiir diline daha çok yaklaştığını gösteriyor. Fazla karanlığa kaçmayan bir paralelde ilerliyor. Dili aydın ve duru. Etkilerden uzak kalmakta ve kendi şiirine doğru ilerlemektedir.

Güneşi bir dağın eteklerinde ölü buldular
Şimdi bir gecenin saçları uzuyor bu ne demek
Ne mümkün durdurmak kaderi ki dur desen
İnsan boyu çukurlar bırakıyor bu ne demek

İşte bu dörtlük şiir demek. Kırdar'ın, insanı saran, sarsan dizeleri var, hem nice nice.

YURTTAŞ KANE

Bilgi Kitabevi senaryolar da yayımlamaktadır. İlk yayını da senaryo idi (Yaban Çilekleri). İkinci senaryo da Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'i oldu[3]. Sinemaya çekildiği ve filim olarak gösterildiği zaman bir olay olarak karşılandı. Gerçek bir insanın hayatı ile benzerlikler bulunduğundan dedikodusu sürüp gitti. Welles şöyle demişti: "*Yurttaş Kane, March of Time*'a benzeyen bir haber filminde çalışan Thompson adında birinin, Kane'in ölürken söylediği sözlerin anlamını araştırmasının öyküsüdür. Thompson bir insanın son sözlerinin o insanın hayatını açıklayabileceğine karar verir; belki de öyledir. Kane'in ne demek istediğini Thompson bir insanın son sözlerini o insanın hayatını açıklayabileceğine karar verir; belki de öyledir. Kane'in ne demek istediğini Thompson hiçbir vakit anlayamaz, ama seyirci anlar." Çevirici Nijat Özön'ün kitaba yazdığı önsözde ise şunları okuyoruz: "Yurttaş Kane, belirli bir toplumun, belirli katından bir insanın karakterini, psikolojisini çözümlemek, dolayısıyle bu belli toplumu değerlendirmek, yargılamak amacını güdüyordu. Hearst ve öbür Amerikan zenginleri bu çalışmada Welles'e yardımcı olacak ip uçları verdikleri ölçüde örnek alınmışlardır" (s. 18).

Gerçekten de bir kişinin hayatını temel alan senaryo, bir insanı inceleyen bir çalışma olmaktan çıkmakta, toplumun, bir yaşayış biçiminin, uygarlık anlayışının değerlendirilip yargılanmasına yönelmektedir.

Orson Welles, çok genç yaşta sinemaya yepyeni bir teknik, yeni bir düzen getirmişti. Anlatımı kestirmeydi. Daha başka yeni özellikleri yüzünden film dünyasında geniş yankılar uyandırmıştı. Böyle bir senaryonun yıllarca sonra dilimize aktarılıp yayımlanması övülecek bir olaydır. Kitabın, sinema dünyamızda tanınmış ve yetkili bir kişi olan Nijat Özön tarafından çevrilmesi de değerini artırmıştır. Büyük senaryoları okuyamayan rejisörlerimizin, bu kitabı okuyacaklarını ve belki birşeyler öğreneceklerini de umuyoruz.

Kitabın kapağını ve baskısını da övmeli, Bilgi Kitabevi'nin titizliğini belirtmeliyiz.

Muzaffer UYGUNER

[3] Yurttaş Kane, Orson Welles (Çev. Nijat Özön), Senaryo, Bilgi Yayını Ankara 1965, 190 s., fiyatı 6 lira.

YENİ YAYINLAR

ÖRNEKLERİYLE ÇOCUK EDEBİYATIMIZ: (kılavuz, *Enver Naci Gökşen.*, Okat Yayınevi, İstanbul 1966., büyük boy 191 sayfa, fiyatı 7,5 lira. İsteme yeri: Okat Yayınevi, Ankara Caddesi 45/4-5 İstanbul.) Öğretmen ve yazar Enver Naci Gökşen, bir hikâyeci olarak olduğu kadar bir kılavuz kitap yazarı olarak da ün yapmış, verimli bir yazardır. *Örneklerle Çocuk Edebiyatımız* adını taşıyan bu yeni çalışmasında, Gökşen, çocukla ilgili her-

kese yardımcı olmaktadır. Özellikle öğretmenlere ve öğretmen okulları öğrencilerine yararlı olacağını sandığımız kitap, oldukça ayrıntılı bir çalışmadır. İlgililer için, kitabın bölümlerinin ana başlıklarını veriyoruz: "Çocuk ve Çocuk Edebiyatı", "Çocuğun Tinsel Gelişme Çağları", "Çocuğa Okuma Alışkanlığı Kazandırma", "Çocuk Yayınlarının Nitelikleri", "Çocuk Kitaplıkları", "Okul Kitaplıkları", "Sınıf Kitaplıkları", "Çocuk Gazete ve Dergileri". Yapıt, bu ana inceleme bölümlerinden sonra masal, fabl, destan, efsane, roman ve hikâye, biyografi, şiir ve dramatizasyon başlıklı bölümlerde, adı geçen edebiyat türlerini incelemekte ve bunlardan yeterince örnekler vermektedir. Her kitaplıkta bulunması gerekli elkitabı olan *Örnekleriyle Çocuk Edebiyatımız*'ı okurlarımıza önemle duyururuz.

GECENİN BİR YERİNDE İKİ CEYLÂN: (düzyazı şiirler, *Feyzi Halıcı.*, Çağrı Yayınları, Ankara 1966., 87 sayfa, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: Çağrı dergisi, P.K. 99 Konya.) Ozan Feyzi Halıcı, *Gecenin Bir Yerinde İki Ceylân*'da düzyazıyla şiirsel oyunlara yönelmiş; kıvrak bir anlatış, alışılmış olmakla birlikte güzel görüntülerle kişisel, daha çok da duygusal diyebileceğimiz bir yolda kozasını örüyor. Altmış düzyazı şiirin yer aldığı kitaptan, ilk satırları birlikte okuyalım:

"Yeniden bir daha ne güzel, ne korkunç değil mi? Bir bütün ayna üzerine bir kova karadut serinliği döküver! Sonra say bakalım rakamları dört beş diyerek! Dolu rüzgârlara yelken yelken açılmış bir yürek; zamana karşı –süt beyaz– en güzel türküyü söyleyerek; yeniden bir daha ne güzel değil mi?

Kuşlu nalınlardı onlar, sedef mermerlerde güvercinlere gül esansı taşırlardı. Süt kurnalarından mutluluk dağıtılırdı arzuhal duruşlu gönüllere..."

İÇİME ÇEKTİĞİM HAVA DEĞİL GÖKYÜZÜDÜR: (şiirler, *Ülkü Tamer.*, De Yayınları, İstanbul 1966., 35 sayfa, fiyatı 2 lira. İsteme yeri: P.K. 1013 İstanbul ya da De Yayınevi, Ankara Caddesi, İstanbul.) Ülkü Tamer, daha geçenlerde denebilecek bir zaman önce yayımladığı şiir kitabına bir yenisini daha ekliyor, *İçime Çektiğim Hava Değil Gökyüzüdür*'le. Hep o birtakım aramalar, birtakım koklamalar, ama şiirin kapısını zorlayan; şiirin kapısını zorlayan, ama kimilerinin dediği o büyük şiire ulaşamayan. Uçucu, çocuksu, hep çocuksu ve de edinilmiş yetkinliğin ürünü. İşte kitaptan bir şiir, "Yüzük". Ben sevdim, sizin de seveceğinizi umarım.:

Senin denizinin kuşları savrulur,
Dökülür beyaz külleri gölgeme benim;
Karanlığıma konar ince gözleri,
Şimdi bir ırmaktır ince gözleri
Açar yapraklarından birkinliğin.

Senin aşkının dalgın ordusudur
Benim aşkıma yaslanan uyku,
Sonsuz bir dev kanar bahçesinde,
Kan-tutkusunu büyütür bahçesinde,
Yerleşir tırnaklarına dikenlerin.

Senin kemiklerin saçlarımdan kurulur,
Aramızda tutuşan her dakikadan;
Yeni bir kuş dirilir küllerinden,
Çoğalır kanatları küllerinden,
Uçsuz tüyleri vardır tüylerinin.

PUSUDA: (oyun, *Cahit Atay.*, Bilgi Yayınları, Ankara 1966., 46 sayfa, fiyatı 3 lira. İkinci basım. İsteme yeri: Bilgi Yayınevi, Sakarya caddesi No. 8 Yenişehir/Ankara. "Aşağıdaki Bilgi Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

KAFKA İLE KONUŞMALAR: (*Gustav Janouch.*, türkçesi: A. Turan Oflazoğlu., Bilgi Yayınları, Ankara 1966., 111 sayfa, fiyatı 4 lira.)

EZOP MASALLARI: (masallar, *Aisopos.*, türkçesi: Tarık Dursun K., Bilgi Yayınları, Ankara 1966., 200 sayfa, fiyatı 6 lira.)

ÇİN ASKERİ AH DEVRAN: (şiirler, *Egemen Berköz.*, Ankara 1966., 30 sayfa, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: Sergi Kitabevi, Büyük Sinema İçi Kat 1 Yenişehir/Ankara.) Genç ozan Egemen Berköz'ün ilk şiir kitabı. Ozanın, kişilik bulma yolunda olduğu görülüyor; kendince bir şiire erebilecek bir gücü var. Yüksek sese gelmeyen bir şiir ve de daha çok, köyden kente yeni görüntüler taşıyan bir şiir kurmuş Berköz. Seveceğinizi umarım.

ÇANLAR KİMİN İÇİN ÇALIYOR? (roman, *Ernest Hemingway.*, çeviren: Nurettin Özyürek., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 446 sayfa, fiyatı 8 lira.)

İKİ DÜNYA SAVAŞI: (inceleme-tarih, yazanlar: *Georges Lestien* ve *Roger Céré.*, çeviren: Nihal Önol., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 246 sayfa, fiyatı 5 lira.)

TARAS BULBA: (roman, *Nikolay Gogol.*, çeviren: Nurullah Ataç., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 175 sayfa, fiyatı 4 lira. Dördüncü basılış.)

CEMİLE: (roman, *Orhan Kemal.*, Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 173 sayfa, fiyatı 4 lira. Üçüncü basılış.)

VARLIK ŞİİRLERİ ANTOLOJİSİ: (hazırlayan: Ülkü Tamer., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 235 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi, İstanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten istenebilir.")

SAADET YOLU: (*Bertrand Russell.*, çeviren: Nurettin Özyürek., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 177 sayfa, fiyatı 5 lira. İkinci basılış.)

ROMALI KADIN: (roman, *Alberto Moravia.*, çeviren: Dr. Feridun Timur., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 342 sayfa, fiyatı 6 lira. İkinci basılış.)

DÜNYADA VE BİZDE SENDİKACILIK: (yazanlar: *George Lefranc-Kemal Sülker.*, G. Lefranc'ın "Dünyada Sendikacılık"ını çeviren: Asım Bezirci., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 240 sayfa, fiyatı 5 lira.)

İŞ İŞTEN GEÇTİ: (roman, *Jean-Paul Sartre.*, çeviren: Zübeyir Bensan., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 110 sayfa, fiyatı 2 lira. Üçüncü basılış.)

EN GÜZEL DÜNYA MASALLARI: (derleyip çeviren: Nihal Yalaza Taluy., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 64 sayfa, fiyatı 1 lira. Beşinci basılış.)

ROBINSON CRUSOE: (çocuk romanı, *Daniel de Foe.*, çeviren: Yaşar Nabi., Varlık Yayınları, İstanbul 1966., 120 sayfa, fiyatı 2 lira. Beşinci basılış.)

AZ GELİŞMİŞ ÜLKELERİN TOPLUMSAL YAPISI: (inceleme, *Dr. Cavit Orhan Tütengil.*, İstanbul 1966., 110 sayfa, fiyatı 6 lira. İsteme yeri: Dr. Cavit Orhan Tütengil, İktisat Fakültesi Sosyoloji Doçenti, İstanbul.)

İŞSİZ : (hikâyeler, *Orhan Kemal.*, Barış Yayınları, İstanbul 1966., 92 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: P.K. 166 İstanbul.)

MESCİT ÇIKMAZI: (hikâyeler, *Metin İlkin.*, Barış Yayınları, İstanbul 1966., 92 sayfa, fiyatı 4 lira.)

HÜZÜN SARMAŞIĞI: (şiirler, *Feriha Öktemberk.*, Adana, 1966., 46 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Elek Kitabevi, Mersin.)

DİLEK İLE İPEK: (çocuk şiirleri, *Sabih Şendil.*, Su Yayınları, İstanbul 1966., 41 sayfa, fiyatı 3 lira.)

GADA: (şiirler, *Hazım Zeyrek.*, Su Yayınları, Sivas 1966., 48 sayfa, fiyatı 3 lira .İsteme yeri: Su dergisi, P.K. 11 Sivas.)

BİZ İNSAN DEĞİL MİYİZ?: (roman, *Mesut Tutkun.*, İstanbul 1966., 160 sayfa, fiyatı 5 lira.)

AVUNTU: (şiirler, *İhsan Aydoğan.*, Akşehir 1966., 46 s. 2 lira.)

SİĞİL TAŞ OLSA: (şiir, taşlama, devşiri., *Nüvit Özdoğru.*, İstanbul 1966., Ergeç Yayınları, 80 sayfa, fiyatı 3 lira. İsteme yeri: Beyaz-saray 5/1 Beyazıt-İstanbul.)

İki Yeni Dergi

YENİ SİNEMA: (sinema dergisi, nisan -mayıs 1966, 2. sayı, fiyatı 5 lira. İsteme yeri: P.K. 307 Beyoğlu-İstanbul.) İstanbul'daki "Sinematek Derneği"nin yayın organı olarak çıkmaya başlayan *Yeni Sinema*, şimdiye değin ülkemizde çıkan en güzel sinema dergisidir. Okurlarımıza duyururuz.

PAPİRÜS: (aylık dergi, haziran 1966., 1. sayı, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: P.K. 627 Karaköy/İstanbul.) Birkaç yıl önce Ankara'da yayımlanmaya başlayan ve ancak dört sayı çıkabilen *Papirüs*, şimdi İstanbul'da ve yeni bir dergi kimliğiyle çıkıyor okur karşısına. Bu ilk sayıda Edip Cansever, Mehmet Seyda, Murat Belge, Ataç (Ataç'ın eski bir yazısı), Adnan Özyalçıner, Metin Eloğlu, Süreyya Kanıpak, R. Tomris, Buyrukçu, Akdağ, Tamer ve Cemal Süreya'nın yazı, şiir, tanıtmaları var. Derginin sondan sekiz sayfası da Fazıl Hüsnü Dağlarca'ya ayrılmış; Doğan Hızlan, B. Necatigil, Mehmet Kaplan, Türk Ansiklopedisi ve Ataç'ın Dağlarca için yazdıklarından aktarmalar, Dağlarca'nın aile albümünden fotoğraflar ve ozandan iki şiir. Okurlarımıza duyururuz.

Güney ÇETİN

HABERLER

* Ünlü ozan Behçet Kemal Çağlar'ın *Kur'an-ı Kerimden İlhamlar* adlı kitabı Minnetoğlu Kitabevi yayınları arasında çıkmıştır. Çağlar'ın *Benden İçeri* adını taşıyan şiir kitabının da bugünlerde yayımlanacağı öğrenilmiştir.

* Mehmet Salihoğlu üçüncü şiir kitabını *Bana Sensiz Yaşamak* adıyle haziran içinde yayımlamıştır.

* Genç hikâyecilerimizden Demir Özlü'nün *Boğuntulu Sokaklar* adlı yeni hikâye kitabı *De Yayınları* arasında yayımlanmıştır. "Paris İçin Hikâyeler" ve "Boğuntulu Sokaklar" başlıklarını taşıyan iki bölüme ayrılmış bulunan *Boğuntulu Sokaklar*, yazarın üçüncü kitabı olmaktadır.

* Ressam Metin Eloğlu, mayıs sonu ile haziranın ilk günleri arasında, Ankara'da Doğuş Galerisi'nde yeni çalışmalarını sergilemiştir. Eloğlu'nun sergisi sanatseverlerce büyük bir ilgiyle karşılanmıştır.

* Genç bayan sanatçı Güngör Danışman Arıbal'ın "Türk Süsleme Desenleri Sergisi" de 23 mayısla haziranın ilk günleri arasında Ankara'da Ajans-Türk Galerisi'nde seyircilere sunulmuştur. Sanatçının süsleme desenleri çalışmaları değişik bulunmuş, ilgi görmüştür.

Ahmet Hilmi Kalaç'ı Yitirdik

Üyelerimizden Ahmet Hilmi Kalaç 19 haziranda Tanrı'nın rahmetine kavuşmuştur. Rahmetli 1888'de Kayseri'de doğmuş, Yüksek Öğretmen ve Siyasal Bilgiler okullarından diploma almış, Kayseri'de ilk Türk gazetesi olan Erciyes'in başyazarlığını yapmış, maiyet memurluğu ve kaymakamlıklarda bulunduktan sonra İstanbul Mebusan Meclisi'ne Kayseri'den üye seçilmiş, bu görevi T.B.M.M.'inde de 1946'ya değin sürmüştür. Türk Dil Kurumu, dürüst, ülkücü bir insan olarak tanınan arkadaşımızın ailesine ve yakınlarına başsağlığı diler.

BU SAYININ SÖZCÜKLERİ

abartmak: bkz. *obartmak*

andaç: Bir kimseyi ya da bir olguyu ansıttığı için saklanan ya da ansıtsın diye verilen şey, animalık, *yadigâr.*

anı: Anmaya değer şey, geçmişte yaşanılan ve sonradan anılan şey, angı, *hatıra.*

anlam: Bir sözcükten, bir sözden, bir davranış ya da bir olgudan anlaşılan şey; bunların bize ansıttığı düşünü ya da nesne, *mana.*

anlatı: bkz. *anlatım*

anlatım: Anlatmak eylemi; bellekte tasarlanan bir konuyu söz ya da yazı ile bildirme, anlatı, *ifade.*

araç: Bir sonuca varmaya yarayan şey, *vasıta.*

asal: Başlıca, temel niteliğinde olan, *esas.*

aşama: Önem ve değer bakımından gitgide yükselen bir sıra basamakların her biri, *derece, mertebe, rütbe.*

aygıt: Birçok parçalardan meydana gelmiş olan araç, *cihaz.*

ayırtı: Aynı cinsten olan şeyler arasındaki ince fark, *nüans.*

aykırı düşünce: Kökleşmiş kanılara aykırı olarak ileri sürülen düşünü, *paradoks.*

ayrıcalık: Başkalarından ayrı ve üstün tutulma hali, *imtiyaz.*

ayrım: Ayırma işi; iki şeyin biçim ya da herhangi bir nitelik bakımından aynı olmamaları durumu, *fark.*

ayrıntı: Bir şeyden ayrı olmakla birlikte onu bütünleyen parça, *feri.* (Ayrıntılar: *Teferruat.*)

bağıtlı: Bağıtla bağlanmış olan; yerine gitmesini sağlama bağlamak üzere, fazla para ödeyerek postaya alındı karşılığı verilen (mektup, paket vb. şey), *taahhütlü*; bir şeye gönüllü olarak bağlanma, *engagé.*

beğeni: İnsana bir şey için güzel ya da çirkin yargısını verdiren duygu; güzeli güzel olmayandan ayırma yetkisi, *zevk.*

belge: Bir olguyu ya da bir savın doğruluğunu gösteren kanı verici şey, *vesika.*

belirti: Bir olayın ya da durumun anlaşılmasına yardım eden hal, *alâmet, araz.*

belit: Bir gerçeklik olduğu kendiliğinden apaçık görünmekle tanıtlanması gerekmeyen söz, *mütearife, aksiyom.*

bellek: (ruhbilim) Öğrenilmiş ya da baştan geçmiş bir şeyi "zihin"de tutma yetisi, *hâfıza, zihin.*

bencil: Benci, benciliğe düşkün, *hodbin, hodkâm.*

betim: Bir şeyi, bir kişiyi, bir olayı vb. betimleyen söz ya da yazı, *tasvir.*

betimlemek: Bir şeyin tasarımını söz ya da yazı ile yapmak, *tasvir etmek.*

bezek: Süs, *ziynet.*

bezemek: Süslemek, donatmak.

bilinç: Bir bakıma göre, duyum, coşku, düşünme ya da başka bir ruh etkinliğiyle nitelenen hal; başka bir bakıma göre de, ben'in kendi etkinliğinin ve duygularının ayrımına varışı, en geniş anlamda bellek, *şuur.*

bilisiz: Hayatı ve dünyayı kısaca tanıyacak bilgileri bile edinmemiş olan, *cahil.*

bilisizlik: bilmezlik, bilgisizlik, *cehalet.*

bireysel: Bireye değgin, bireyin malı olan, bireyden çıkan ya da bireyce kullanılan; ayrı ayrı bir varlık olarak var olan, *ferdî.*

bulgu: bulmak eylemi ya da bulunan şey, *keşif.*

bunalım: Toplumun ve çevrenin etkisiyle birtakım anlatımlı ya da anlatımsız sıkıntılı ruh durumuna düşme, *buhran.*

bunluk: Herhangi bir halin doğal yürüyüşü sırasında ortaya çıkan ve doğal olmayan sıkıntılı ve çekinceli dönem, *buhran.*

çekince: çekinmeyi gerektiren neden.

davranış: Davranma biçimi; bir şeye, birine karşı alınan durum; birinin genel hayattaki durum ve eylemleri, tutum, *hareket.*

değgin: İlişiği olan, *mütealllik, ait, dair.*

değinmek: Dokunmak, *temas etmek.*

değişim: Bir niceliğin birbirinden ayrımlı değerler alması ya da böyle iki değer arasındaki ayrım, *métamorphose.*

deney: Bilimsel bir gerçekliği göstermek için yapılan deneme ya da iş, *tecrübe.*

deneyüstü: Genel olarak, deneyle elde edilen bilginin sınırlarını aşan, *aşkın, transandantal.*

devinim: Devinmek işi, devinme, devim, *hareket.*

dingin: Devinme halinde olmayan, *sakin.*

dirim: Bitki ve hayvan örgenlerinin görev halinde bulunuşu, ki ereği gelişme, korunma ve üremeyi sağlamadır, *hayat.*

dize: Şiirin bir satırına verilen ad, *mısra.*

doğa: Kendiliğinden var olan şeylerin bütünü, *tabiat.*

doğal: Doğada bulunan; doğanın düzenine ve gerçeklerine uygun, *tabiî.*

dokunca: Bir çıkarın bozulması ya da yitmesi, *zarar.*

dolantı: (tiyatroda) Bir oyunun düğümünü meydana getiren türlü olaylar, *entrike.*

duygun: Duygulu, duyar, *hassas.*

duruk: Hep bir halde ve hiç değişmeden kalan, durgun, kımıldamaz, *statik.*

durum: Bir şeyin içinde bulunduğu koşulların topu, *vaziyet, hal.*

duyu: İnsan ve hayvanların, dış dünyanın etkilerini duyma yeteneği, *hasse.*

duyum: Nesneye dokunmakla onların sıcaklık, soğukluk, sertlik, ağırlık, devinim gibi fizik hallerinden bilgi edinme.

dürtü: Kaynağı us olmayıp duygulanım olan neden, *muharrik.*

düş: Uyurken bellekte beliren hayallerin ve düşüncelerin topu, *rüya.*

düşsel: Düş ile ilgili, düşe değgin, *hayalî.*

düşünü: Bir iş için düşünülen çare ya da yargı, düşünce, düşün, *fikir.*

düzmece: Gerçekte olmayıp aslına benzetilerek uydurulan, *sahte.*

düzyazı: Koşuk olmayan yazı ya da söz, düzsöz, *nesir.*

edilgen: (Dilbilimde) Gerçek öznesi söylenmeyerek ya da tümleç halinde söylenerek nesnesi özne yerine geçmiş olan [fiil], etken karşıtı.

edilgin: Kendinden olmayıp başkasının zoru ya da el katmasıyle olan (iş, eylem), *etkin* karşıtı, *münfail.*

eğilim: Belli bir sonuca yönelen ama daha etkinliğe geçmemiş etki gücü, yönseme, *temayül.*

BİLGİ YAYINLARI
TİYATRO DİZİSİ

1 - SEKİZ OYUN 4 Lira
Jean Tardieu - Yıldırım Keskin

2 - KARALARIN MEMETLERİ 4 Lira
Cahit Atay

3 - SULTAN GELİN 4 Lira
Cahit Atay

4 - DUVARLARIN ÖTESİ
Turgut Özakman 4 Lira

5 - BOZUK DÜZEN 4 Lira
Güner Sümer

6 - MİDASIN KULAKLARI
Güngör Dilmen 4 Lira

7 - ÇEHOV'DAN 4 OYUN 4 Lira
Anton Çehov - Yılmaz Gruda

8 - PUSUDA 3 Lira
Cahit Atay

Bilgi Yayınevi
Yenişehir - Ankara

eksen: Kağnı dingili; dingil; durduğu yerde dönmekte olan bir şeyin, dolayında döndüğü varsayılan doğru çizgi, *mihver.*

eleştiri: Bir düşüncünün, bir yargının doğruluk ya da yanlışlığını ortaya çıkararak gerçek değerini belirtmek için onu inceleme, bir yapıtı yargılama, *tenkid.*

eleştirmen: Eleştiri yazıları yazan, eleştiri yapan, eleştiren, *münekkid.*

erek: Bir iş yapılırken varılmak istenen son, *gaye.*

erinç: Hiç bir eksiği, hiç bir üzüntü ve acısı olmama durumu, dirlik, *rahat, huzur.*

ergimek: Bir cisim, sıcaklığı artırılmak yoluyle katı halinden sıvı haline geçmek, *zeveban etmek.*

erk: Yapabilmeklik, şunu bunu yaptıran özellik, yetke ya da araç, *kudret, iktidar*; sözü geçerlik, istediğini yaptırabilme durumu, *nüfuz.*

erkinlik: Özgür olma hali, başkasının kölesi olmama hali, *hürriyet.*

esin: İçe doğan şey, *ilham.*

esinlemek: Bir şeyden esin almak, içine doğmak, *mülhem olmak.*

etki: Birinin ya da bir şeyin sebep olduğu, hazırladığı belli sonuç, *tesir.*

etkin: İşleme halinde olan, devinimde, *faal.*

evirgen: İşini bilen, ölçülü ve hesaplı iş gören, *pratik* (kimse).

evre: Bir olayda birbiri ardınca görülen değişik durumların her biri, *safha.*

eylem: Eylemek işi, *fiil*; belli bir amaçla belli bir yöntem kullanılarak yapılan iş, *ameliye.*

ezgi: (müz.) Belli bir kurala göre yaratılan ve kulakta haz uyandıran ses dizisi, *melodi.*

ezinç: Şiddetli acı ve sıkıntı, *azap.*

gelenek: Eski çağlardan beri yerleşmiş olup kuşaktan kuşağa geçerek gelen ve topluluğun üyeleri arasında ortak ve özel bir ruh ve dolayısıyle sağlam bir bağ kuran her türlü alışkı, *anane.*

gereç: Bir şeyi yapmak için kullanılması gereken özdekler, *malzeme.*

gerekseme: Bir şey için duyulan gereklik, *ihtiyaç.*

gerilim: (fiz.) İki ucundan birer güçle çekilen bir telin her noktasında o iki güce karşı koyan güç; iki nokta arasındaki elektrik akımını sağlayan neden, *potansiyel farkı*; gerginlik; (tiyatroda) bir oyunda olaylardaki çatışma, seyircinin ilgisini uyanık tutmaya yarayan heyecan ve merak öğesi, *tension.*

gelişim: Serilip büyüme; açılıp ilerleme, *inkişaf.*

giysi: Giyilmek üzere hazırlanan şey, *libas, elbise.*

giz: Varlığı ya da olduğu açığa vurulmak istenmeyen, gizli tutulan şey, *sır.*

gizem: Aklın erişemediği şey, açıklanamayan ve çözülemeyen soru, *esrar.*

gizemli: İçinde usun erişemediği şey bulunan, açıklanamayan ya da çözülemeyen soru olan, *esrarengiz.*

görkem: Görünüş; göz alıcı ve gösterişli olma hali, *debdebe, ihtişam.*

görüntü: Gerçekte var olmadığı halde varmış gibi göze görünen şey, *hayal, imaj.*

güncül: Günün konusu olan, *aktüel.*

güldürü: Sonu acıklı olmayan, çoğunlukla da kişilerin ve toplumun gülünç hallerini ortaya koyan oyun, *komedi.*

ıra: Bir şeyi benzerlerinden ayırt etmeye yarayan ana özellik, *seciye, karakter.*

içerik: Bir şeyin içinde bulunan nesne, *muhteva*; bir deyide ya da yargıda açıkça söylenmemekle birlikte varlığı anlaşılabilen, *belirtik* karşıtı, *zımni.*

içtenlik: Yürekten, candan davranış, içten davranış, *samimiyet.*

içtepi: Bir şeyi yapmak için duyulan önüne geçilemez ve karşı gelinemez istek, *ilca.*

iğretileme: Bir şeyi anlatmak için, ona benzetilen başka bir şeyin adını iğreti olarak kullanma, *istiare.*

ikilem: Seçilebilecek iki yolu bulunan ve her iki yolun vargısı aynı olan tasım, *kıyas-ı mukassim.*

ilginç: İlgi çekici, *enteresan* (Intéressant).

ilişki: İki şey arasında karşılıklı ilgi, *münasebet.*

ilke: İlk öğe; temel düşünü, temel kanış, temel bilgisi; davranış kuralı; *umde, prensip.*

im: Anlamlı iz ya da davranış, anlam yüklenen şey, bellik, *işaret.*

imge: Sinirlerin merkezcil bir uyarımı olmaksızın bellekte kendiliğinden canlanan duyumsal biçim, görüntü, *hayal, imaj.*

imgelem: İmgeleri yani nesnelerin anlaktaki biçimlerini oluşturan yeti, *muhayyile.*

inak: Her türlü inceleme ve eleştirinin üstünde tutulan, gözü kapalı inanılan düşünü, *nas, dogma.*

inaksallık: İnaklarla ilgililik, *dogmatiklik.*

irdelemek: bir sorun'un olası görülen bütün durumlarını birer birer ele alarak incelemek, *tetkik ve tetebbu etmek.*

istem: Kişide bir şeyi yapmayı ya da yapmamayı elinde tutan iç güç, istemek yetisi, *irade.*

izlenim: Bir nesnenin duyular yoluyle insan üzerinde bıraktığı etki, *intiba.*

kanı: Düşünerek varılıp inanılan sonuç, *kanaat.*

kanıt: Sonurguya ulaşan bir usavurmanın dayandığı gerçek, *delil.*

kapsam: içine alma, *şümul.*

kargış: Kargımak eylemi ya da bu erekle söylenen sözler, *lânet, tel'in.*

karmaşa: Karmaşık olma hali; birçok etkiler altında meydana gelen ruh durumu, *mudile.*

karmaşık: İçinde ayrı cinsten birçok öğe bulunan, *mudil, kompleks.*

karşın: Gerekirin ya da mantığın tersine olarak, *rağmen.*

karşıt: Ana niteliklerinde ak ile kara arasındaki denli uzaklık ve aykırılık bulunan, *zıt.*

katkı: Bir şeye yapılan ek, ulama, *ilâve.*

kavram: Bir şey üzerine ve özellikle o şeyin nitelikleri ya da imleri üzerine taşıdığımız genl düşünü, *mefhum.*

kendindenlik: Dışardan gelme olmayıp bir şeyin doğasında bulunma hali, kendiliğinden oluş, içten geliş, *spontanéité*

kıvanç: Kıvanmak eylemi; kıvanmaya hak kazandıran şey, *mefharet.*

koşuk: Ölçülü söz, *nazım.*

koşul: Bir şeyin olabilmesi için eldeki olanaklara koşulması ileri sürülen, gereklik, *şart.*

koşut: Yan yana ve birbirine kavuşmadan uzayıp giden, *paralel.*

kuram: Bir sorunu ilgilendiren düşünülerin tümü; düşünü alanında kalan bilgi ve bu bilginin temel ve kuralları, *nazariye.*

kut: İyilik getiren şeyin hali, uğur.

kutsal: Tapınacak ya da yolunda can verilecek derecede sevilen ve üstüne titrenilen, *kutsi, mukaddes.*

mutluluk: Mutlu olma hali, ongunluk, *saadet.*

nesne: "Kişi" ya da "Kimse" ile anlatılan varlıkları aradan çıkardıktan sonra kalan ve ağırlığı ile bir kütlesi olan her türlü varlık, şey *obje*; öznenin dışında kalan konu; (dilbilgisinde) tümcede özneden ayrı olup fiilin konusunu gösteren tümleç.

nesnel: Nesne ile ilgili; öznenin düşünce ve duygularına değil nesnenin gerçeğine dayanan.

nicelik: Bir şeyin sayılabilen, ölçülebilen ya da azalıp çoğalabilen hali, *kemmiyet.*

nitelik: Varlıklar arasında bulunan ve nicelikle ilgisi olmayan ayrımları şu ya da bu bakıma göre meydana getiren hal, bir şeyin nasıl olduğunu meydana getiren hal, *keyfiyet, vasıf.*

obartma: Bir şeyi olduğundan fazla bir derecede göstererek anlatmak, *mübalâğa etmek.*

olağan: Olagelen, her zaman olabilen, sık sık olan, görülegelen, bayağı, sıradan, *alelâde.*

olası: Görünüşe göre olacağı sanılan, *muhtemel.*

olasılık: Bir şeyin olabileceğine inandıran görünüş, *ihtimal.*

olay: Pek olağan olmadığı için üzerinde geniş ölçüde ilgi çeken olgu, *hâdise.*

olgu: Yapılan ya da olan iş, *vaka.*

olumlu: Deneylere dayanan, deneysel; özdeksel yarar getiren; tanıtlanmış, *müsbet, pozitif.*

orantı: İki oranın eşit olması, *tenasüp.*

ortam: Çevredeki koşullar, özellikle tinsel koşullar, *vasat.*

oylum: bir cismin uzayda doldurduğu boşluk, *hacim.*

oynanış: Bir oyunun sahnede gösterilişi, *temsil.*

ozansı: Ozanın yaptığı işe değgin, *şairane.*

öğe: Bileşik bir şeyi meydana getiren yalınç şeylerden her biri, *unsur, eleman* (élément).

öğreti: Bilimde bir dizge meydana getiren ilkelerin topu, *meslek, doktrin.*

öncü: Önden gidip haber ulaştıran kimse; (sanat ve edebiyatta) en ileride bulunan, *avangard* (avant-garde).

öncül: Bir tasımda, vargıya ulaştıran iki önermeden her biri, *prémisse.*

öneri: Önerme, kabul edilsin diye ileri sürülen düşünü, *teklif.*

örgensel: Örgenin yaptığı işle ilgili, *uzvi.*

örneğin: Örnek olarak, söz gelişi, *meselâ.*

özdeksel: Özdekle ilgili, *maddî.*

özellikle: Özel olarak, hele, *bilhassa, hususiyle.*

özgeçili: Başkalarının iyiliği için kendi iyiliğini, kendi çıkarını düşünmeyen, başkaları için yaşayan, *fedakâr.*

özgü: Bir şeye ayrılmış olan ya da yalnız bir şeyde bulunan, *has.*

özgün: Nitelikleri bakımından benzerlerinden ayrı ve üstün olup örnek diye alınmaya değeri olan, kaynaklık edecek nitelikte olan, *orijinal.*

özgür: Herhangi bir biçimde herhangi bir koşula bağlı olmayan, *serbest, hür.*

sakınca: Engel, sakınmayı gerektiren durum, sakınılacak ve korkulacak şey, *mahzûr.*

saldırgan: Durup dururken başkasına saldıran, *mütecaviz.*

salt: Yalnız, tek; içine bir şey karışmamış, bütünü kendi öğelerinden olan, *mutlak.*

saltık: Hiç bir koşula ve hiç bir kayda bağlı olmayan, *mutlak.*

sanal: Gerçekte yeri olmayıp anlakta tasarlanan, *mevhum.*

saptamak: Bir şeyin durumu, niteliği, niceliği üzerine kesin bilgi edinmek, *tesbit etmek.*

sav: İleri sürülerek savunulan düşünü, *dava, iddia, tez.*

saygınlık: Saygı görme hali, *itibar.*

sayrıl: Sayrılıkla ilgili, *marazi, patalojik.*

serüven: Birinin başından geçen ya da içine atılmış olduğu heyecanlı olgu, *sergüzeşt, mâcera.*

sevi: Sevgi ve bağlılık duygusu, *aşk.*

simge: Danışıklı bir anlamı olan resim, bitki, harf, hayvan gibi im, *remiz, sembol.*

simgecilik: Simgeler kullanma yolu ya da eğilimi, *sembolizm.*

TÜRK DİL KURUMU
YENİ YAYINLAR

ALİ ŞİR NEVAÎ, Agâh Sırrı Levend, cilt II, 30 Lira

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER, Hazırlayan : Ömer Asım Aksoy, 10 Lira

DİLCİLERE SAYGI, Hazırlayan : Hikmet Dizdaroğlu 6 Lira

AHMET VEFİK PAŞA, Hazırlayan: Sevim Güray, 4 Lira

ÖZ DİLİMİZ, Hazırlayan: Ali Püsküllüoğlu, 3 Lira

KONUŞMALAR, Ali Püsküllüoğlu, 2,5 Lira

TARAMA SÖZLÜĞÜ II, 40 Lira

DERLEME SÖZLÜĞÜ II, 35 Lira

YENİ İMLÂ KILAVUZU, 2. basım, 5 Lira, öğrencilere 3 Lira

TİYATRO TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ; Hazırlayanlar : Metin And, Özdemir Nutku, Melâhat Özgü, 5 Lira

simgesel: Simge ile ilgili, *sembolik.*

somut: Varlığı duyularla anlaşılan ya da anlaşılabilen, doğada belirli olarak var olan, *soyut* karşıdı, *müşahhas.*

sorun: Düşünülüp çözülmeye, konuşulup bir sonuca bağlanılmaya değeri ve gereği olan durum, *mesele, problem.*

soyut: Soyutlama ile elde edilen, varlığı ancak eşyada gerçekleşen, *somut* karşıtı, *mücerret.*

söylev: Dinleyicilere belli bir düşünüyü anlatmak ya da bir duyguyu aşılamak için söylenen uzunca söz, *nutuk.*

sözcük: Bir düşünü anlatan ve bir ya da birkaç heceden meydana gelen ses, söz, *kelime.*

suskunluk: Pek az konuşma, *sükutilik.*

süre: Bir olayın başı ile sonu arasındaki belirli zaman, *müddet.*

şölen: Saygı ve sevgi gösterilmek istenilen kimseleri çağırıp özenli yemek ve içeceklerle ağırlama işi, *ziyafet.*

tanıtlamak: Bir savın gerçekliğini, yoksanamayacak bir biçimde göstermek, *ispat etmek.*

tamusal: Din inanışına göre, kötülük yapanların öldükten sonra ceza gördükleri yere değgin, *cehennemî.*

tasarım: Tasarlama işi ya da tasarımlanan biçim, bir şeyin biçimini bellekte canlandırış, *tasavvur.*

taslak: Bir şeyin kesin biçim almamış hali.

tinsel: Tinle ilgili, tine bağlı, *ruhî, manevî.*

tutku: Öteki özlemlerin üstüne çıkmış aşırı özlem, aşırı tutkunluk, *ihtiras.*

tutucu: Bir şeyi değiştirmeden olduğu gibi tutmak isteyen, *muhafazakâr.*

tümce: (Dilbilgisinde) Bir yargı anlatan söz, *cümle.*

uğraş: Uğraşılan şey, iş, iş güç, *meşguliyet.*

us: İnsanın düşünme, anlama yetisi, *akıl.*

uslamlama: Bir yargıya varmak için düşünüleri inceleme, karşılaştırma ve aralarındaki ilgilerden yararlanma gibi anlak eylemlerinden geçirme, mantık kurallarına uygun olarak önermelerden önermelere geçme, *muhakeme.*

utku: Birçok emekler ve çekinceli uğraşmalar karşılığında erişilen mutlu sonuç, *zafer.*

uyarlamak: Bir şeyi başka bir şeye ya da iki şeyi birbirine şu ya da bu bakımdan uyar duruma getirmek, *intibak ettirmek, adapte etmek.*

uyruk: Bir devletin bağımı altında bulunan kimse, *tebaa.*

uzay: Aynı zamanda birkaç şeyin varlığını görüp bunların birbirine göre olan durumlarından sezinerek belleğimizde yarattığımız soyut kavramı; bütün varlıkları her yandan kaplayan sonsuz boşluk, *feza, mekân.*

üzüng: İstenilen bir şeyin olmaması dolayısıyle duyulan üzüntü verici duygu, *keder.*

varsayım: Bir olayı ya da birtakım olayla açıklayabilmek için var sayılan, gerçek gibi kabul edilen ilke, deneyle daha yeteri dek sağlamlaştırılmamış olan ama sağlamlaştırılacağı umulan kuramsal düşünü, *faraziye, ipotez.*

yabansı: Alışılmamış ve beklenmedik bir halde olan, *garip , acayip.*

yanılgı: Sonucu bakımından pek önemli olmayan yanlışlık, *sehiv.*

yanılsama: Görünüşü gerçek sandıran bir duygu ya da anlak yanılması, ki insan yanıldığını ve bunun nasıl olduğunu bildiği halde yanlış bir yargı vermekte devam eder, *galatihis.*

yanıtlamak: Bir soruya karşılık vermek, *cevap vermek.*

yansılamak: Birinin yaptıklarını yinelemek, *taklit etmek.*

yansıtmak: Kendine çarpan bir şeyi geri atmak, *aksettirmek.*

yapay: Doğadaki şeylere benzetilerek insan eliyle yapılmış, *suni.*

yapıntı: Gerçekte olmadığı ya da olup olmadığı bilinmediği halde varmış gibi düşünülen şey, *tasni, fiction.*

yapıt: Meydana getirilen şey, *eser.*

yargı: Bir şey için "şöyle ya da böyledir" ya da "değildir" deme, *hüküm.*

yeğin: Baskın, üstün, *şiddetli.*

yerinmek: Acınmak, *teessüf etmek.*

yetenek: Dışardan gelen etkileri alabilme gücü, *kabiliyet.*

yeti: (Ruhbilimde inceleme konusu olan olaylar için) Güç, *meleke.*

yetke: Yeterliğine herkesi inandırarak bir kimsenin kendine sağladığı başeğme ve güven, *otorite.*

yıkım: Büyük dokunca; büyük dokunca ve sıkıntılara yol açan olay ya da hal, *felâket,*

yitirmek: Yitime uğratmak, *kaybetmek.*

yoksamak: Yapmış olduğu ya da tanık olarak bilmekte olduğu bir şeyi yapmadığını ya da bilmediğini söylemek, *inkâr etmek.*

yoksun: Belli bir şeyin yokluğunu çeken, *mahrum.*

yönetmen: Bir işi yöneten kimse, *müdür*; (sinemada) bir çevirim senaryosunun görüntü biçimine sokulması için gerekli çalışmaları yöneten kimse, *direktör, realizatör.*

yöntem: Bir amaca ulaşmak için tutulan düzenli yol, *usûl, metod.*

yöre: Çevreden daha uzaklara yayılan yerler, *havali.*

yüküm: Yapmaktan kaçınılamayan iş ya da bir işi yapmaktan kaçınılamama hali, *mecburiyet, mükellefiyet.*

TİYATRO TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Hazırlayanlar

Metin And - Özdemir Nutku - Melâhat Özgü

Fiyatı 5 lira

DİL ÜZERİNE

Yeniden Eklemelerle 2. baskı

Ömer Asım Aksoy

Fiyatı : 5 Lira

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 179, 1 Ağustos 1966*

XI. TÜRK DİL KURULTAYI

AGÂH SIRRI LEVEND

XI. Türk Dil Kurultayı, beş günlük çalışma süresi içinde gündemindeki maddeleri konuşup karara bağladıktan sonra dağıldı. Bu kurultayın, gergin bir hava içinde tartışmalar ve çatışmalarla geçeceği söylentisi, daha ilk gündenberi dolaşmağa başlamıştı.

Gerçekte, Kurultayların tartışmalar ve çatışmalarla geçmesi, zaman zaman havanın gerginleşmesi kadar doğal ne olabilirdi? Üyelerin arasında, elbet Yönetim Kurulu'nun çalışmalarını beğenmeyenler, daha atılgan, daha başarılı bir kurulun iş başına gelmesini isteyenler olacak, yapılan işleri yetersiz görerek yeni tasarılar ve önergelerle ortaya çıkanlar bulunacak, her üye kendi görüşünü, her küme kendi tezini savunacak, çalışmalar gözden geçirilip hesaplar incelenecek, seçim sırası gelince de listeler dağıtılacak, sonunda herkes oyunu kullanıp dilediği kişilerin iş başına gelmesini sağlamağa çalışacaktı. Bütün derneklerin kurultaylarında görülen bundan başka bir şey miydi? Bunun içindir ki, üyelerin çoğu, söylentileri abartılmış birer haber olarak karşıladı.

Türk Dil Kurumu'nun Kurultaylarında, olsa olsa fikir tartışmaları olabilirdi. Amaçta birleşen üyeler, bunu gerçekleştirme yolunda aşırı davranabilirler, ya da tempoyu hızlı bularak, bu tutumu ayarlamak isterlerdi. Dâva, bütün ulusun malı olan, üzerinde hepimizin hakkı, düşüncesi ve kullanma zevki bulunan ana dili idi. Bu davranışta da şaşılacak bir yön olamazdı.

Asıl havayı gerginleştiren, üyelerin durumu ve tutumu değil, Kurum dışında, belirli çevrelerce girişilen soysuz sataşmalardı. Kurultay başlamadan çok önce, gazete ve dergilerin birkaçında, Dil Devrimi'ne ve Dil Kurumu'na karşı sistemli bir saldırı başlamış, bunlar her türlü ahlâk ve töre sınırlarını aşmıştı. İşte asıl üzüntüyü yaratan ve üyeleri çok haklı olarak sinirlendiren bu çeşit yazılardı. Nitekim bunun tepkileri görüldü. Üyeler, bu çirkin sataşmalar karşısında düşündüklerini ve duyduklarını, kendilerinden beklenen olgunlukla dile getirmekte gecikmediler.

Acaba, bütün bu fikir tartışmaları sonunda, Kurum bir geriye dönüş denemesine girebilir, ya da aşırı davranışlarla çevreyi tedirgin edebilir miydi? Her iki halde de, Kurum'un bugüne kadar kazandığı güven sarsılmış, amaç zedelenmiş olmaz mıydı?

Kurultay'a işte bu karşıt düşüncelerle girilmiş oldu. Ancak, çalışmalar başlayınca hemen görüldü ki, bütün bu duruksamalar yersizdir. Gerçi yarkurulların birkaçında, aşırı sayılan öneriler ileri sürülmedi, tartışmalar olmadı değil. Ama kurul raporlarının genel oturumlarda konuşulup tartışılması, öyle olgun ve dolgun bir hava içinde geçti ki, üyeler bir yana, dinleyiciler de, bu verimli, yol gösterici ve yapıcı çalışmaları övünçle karşıladılar.

Sonunda, seçimler yine ağır başlı bir sessizlik içinde geçti. Gece yarısı Yönetim, Onur ve Denetleme kurullarının asıl ve yedek üyeleri belli oldu. Ertesi günü de Yürütme Kurulu seçilerek yeni çalışma dönemine girildi.

Sonuç şu oldu ki, haftalardan beri belirli gazete ve dergilerde koparılan yaygaralarla Kurultay'ın bozuk düzen geçmesini, Yönetim Kurulu üyelerinin birbirine düşüp Kurum'un parçalanmasını, amacın değişip dâvanın zedelenmesini isteyenlerin umutları boşa çıktı. Bu, sağduyunun bir utkusudur.

Kurultay'da en ilginç konuşmalar, son günü seçimler yapılıp da oyların ayırımına başlandığı öğleden sonraki oturumda geçti. Bu oturumun önemi ve özelliği, belki de seçimlerin heyecanı içinde pek az kişinin dikkatini çekmişti. Ama kıvançla görüldü ki, seçim işleri ve istekleri dışında, üyelerin Türk dilinin çeşitli sorunları üzerinde söyleyecekleri, konuşup dertleşecekleri haylı konular vardır. Bunları ortaya koyan üyeler, en temiz düşünce ve duyguları dile getirmiş, geniş oranda ilgi ve sevgi toplamış oldular.

KARACOĞLANIMSI

Çiçekli meyvalı bahçesin diye
Daldan dala sekip gezesim geldi
Susamış canıma şerbet etmeye
Kapıp turunçları ezesim geldi

Yapamam ki her aklıma eseni
Devşirip de mercan mercan buseni
Çekmek için görmediğim gün seni
Sabır tesbihine dizesim geldi

Tutuldum değiştim ben günden güne
Yazmam özadımı kâğıt üstüne
Adımı kâğıttan beyaz göğsüne
Âşık Ömer diye yazasım geldi.

Ankaralı ÂŞIK ÖMER

Bu Kurultay'ın bir özelliği de, dernekler yasasıyla ilgili işler yanında, bilimsel çalışmalara geniş ölçüde yer verilmiş olmasıdır. Atatürk'ün bu yolda açtığı çığırı izleyen yöneticiler, Almanya, Amerika, Avusturya, Bulgaristan, Çekoslavakya, Finlandiya, Fransa, İngiltere, İsrail, İsveç, İtalya, Japonya, Macaristan, Polonya, Sovyetler Birliği ve Yogoslavya'dan tanınmış 60 dil bilgini çağırmışlardı. Bunlardan 24 bilgin Kurultay'a katılmış, Türk meslektaşlarıyla birlikte, ayrı ayrı konularda hazırladıkları bildirileri okumuştur. Her biri Türk dilinin çeşitli sorunları üzerinde değerli birer inceleme olan bu bildiriler büyük bir ilgi yaratmış, dil çalışmaları için çok yararlı olmuştur.

Kurultay'dan sonra ortaya çıkan bir gerçeği burada önemle belirtmek isterim: İyice anlaşılmıştır ki, dil devrimine gönülden bağlı olanlarca asıl dâva, Yönetim Kurulu'na seçilmek, ya da Yürütme Kurulu'nda görev almak değil, devrimi sarsmak ve Kurum'u yıkmak için girişilen sistemli davranışlar karşısında tek varlık olarak birleşmektir. Ülkü uğrunda çalışanlar, engin bir gönül tokluğu içinde paylarına düşeni yapmakla yükümlüdürler. Çalışmaları desteklemek ve Atatürk'ün emanetini korumak ise, her Türk yurttaşı için kutsal bir görevdir.

–EL, –İL, –SEL EKLERİ ÜZERİNE

HAYDAR EDİSKUN

Sayın Tahsin Banguoğlu, 16–19 eylül 1965 tarihlerinde, *Dünya* gazetesinde "**Nisbet Sıfatları ve -sel, -sal**" başlığı altında, görüş ve gözlemlerini belirten dört yazı yazmıştı. Bu yazılar, 28.9.1965 tarihli *Meydan* gazetesinde yankısını bulmuş, Sayın Emin Bayraktaroğlu, "**Sel ve Sal Hikâyesi**" başlıklı yazısında, Sayın Banguoğlu'nun yazısından söz etmiş, kendisini övmüş, onun düşüncelerine katılmış; bu arada Dil Kurumu'nun yönetici ve üyelerine **küçük insanlar**, **alaylı dil âlimleri**, **ne idüğü belirsiz insanlar**, **uydurmacılar** gibi –kendine göre– birtakım sıfatlar yakıştırmıştı. Sayın Bayraktaroğlu'nun amacı –artık herkesçe bilindiği üzere– ne olursa olsun Dil Kurumu'na çatmaktır. Bu nedenle, –sel (–sal) konusundaki düşünceleri, bilimsel nitelikten ve araştırmadan yoksundu.

Sayın Banguoğlu'nun "**Nisbet Sıfatları ve -sel, -sal**" başlıklı yazısının ise, neyi savunduğu açık ve belirli değildir. Bu belirsizlik, bizce, konuyu hafife almaktan, yeterli bir gözlem taşımamaktan ileri gelmektedir. Önce, bunları gösterelim; sonra, konumuza eğilelim.

Sayın Banguoğlu, konuyu –gerçekten– hafife almıştır. Onun şu tümceleri, bu yargımızın doğruluğunu ispatlayacaktır sanırım:

1) "..... en çok itiraza uğrayanlardan biri bu **-sel, -sal sıfatları** idi."

-sel, -sal sıfatları ne demektir? Bunun doğrusunun "**-sel (-sal) ekleriyle yapılan sıfatlar**" olması gerektiğini sayın yazar da bilir.

2) "Bunun gibi Arapça **kudsi** Türkçe **kut** kökünden geldi. Buna da **-al** ekledik, oldu **kutsal**."

Sayın Banguoğlu'nun **kut**'a **-al** ekleyip **kutal** değil de **kutsal** yapmasına şaşılır. Bunun bir dizgi yanlışı olabileceği düşünülemez. Çünkü sayın yazar, o dört yazısında, buna benzer sürçmeleri sık sık yapmaktadır.

3) "–el, –al, **-sel, -sal** ile biten eski kelimelerimizin üremesini açıklamakta ise daha çok güçlük çekiyoruz: **Çatal, sakal, güzel**... gibi."

Dikkat buyurun: Verilen ekler arasında **-sel, -sal** da varken örnekler arasında bu eklerle türemiş hiç bir sözcük yoktur. Bizce, bu da işi hafife almaktır.

4) Konu, –sel (–sal) ekleridir. Ama, sayın yazar: "**Kumral** da var. Sanırsınız ki **kumru** kelimesinden **-al** eki getirilerek yapılmış bir sıfattır.

Oysa bunun **konur** ve **al** kelimelerinden yapılmış bir bileşikten geldiğini biliyoruz. **Konural** aslında bir at rengidir." diyerek **-al**'ın kökenini aramaya koyulmuş, asıl konusu olan **-sel** (**-sal**)'ı unutmuştur. Yazısının başlığı neydi? "**Nisbet Sıfatları ve -sel, -sal**" Örnek olarak verilen **konural**'ın bu konu ile ilgisini bulmak güç.

5) Sayın Banguoğlu, **kumsal** sözcüğü için: ".... ilgililer bu eklerin Türkçe olduğunu söylemişler ve **kumsal**, **uysal** gibi örnekler göstermişlerdir... Bunun gibi **kumsal ÖRNEĞİN kumsu el** gibi eski bir bileşikten gelmekte olabilir. Ortaasya'nın geniş kum çöllerini düşününüz." diyor ve bir sanı üzerinde duruyor, **uysal** sözcüğü ise ortada kalıyor. **Uysal** için de –pekâlâ– bir yakıştırma yapılabilirdi.

Not.– Sırası gelmişken, şuracıkta, Sayın Bayraktaroğlu'nun kulağına bir çift söz fısıldamak isteriz: "Kendisini **son yıllarda Türkiye'nin yetiştirdiği değerli dil doktoru** diye övdüğünüz Sayın Banguoğlu'ndan alınan son tümceyi –zahmet olmazsa– bir daha okuyunuz. Bilirim, **örneğin** sözcüğü –uyduruktur diye– sizi pek sinirlendirir. Bu sözcük dolayısıyle Dil Kurumu ilgililerine **alaylı dil âlimleri** de demiştiniz. Bakın: Sayın Banguoğlu da **örneğin**'i kullanmış tümcesinde. Şimdi övgülerinizden cayacak mısınız? bilemem. Bana kalırsa caymayın. Çünkü, pek yakında, bu sözcüğü sizin de kullanacağınızı; üstelik –yazılarınızda bir yandan –sel (–sal) ekini yerdiğiniz, bir yandan da **kutsal** sözcüğünü kullandığınız gibi– ilerde **örneğin**'i de kullanarak **örneğin**'e saldıracağınızı beklemek, boşuna olmayacaktır."

* * *

-el (-al) eki

Muhakemet-ül-Lûgateyn'de Nevâî şöyle der: "Yine kelimelere **-(e)l**, **-(a)l** eklenerek o sıfatlarla alışkanlık, uzluk anlatılır: kah-**al** (:muhasara, kuşatma), yas-**al** (:saf, dizi), kab-**al** (:muhasara, sarma), tonk-**al**, tusk-**al** (:polis), buk-**al** (:pusu), suyuñ-**al** (: bahşiş, armağan)... gibi." (s. 76).

Bu açıklama ve örneklere göre, Türkçe'de **-el (-al)** ekinin varlığı anlaşılıyor. Öyleyse, bu eki en eski kaynaklardan başlayarak sözlük ve betiklerimizde araştırmak gerekir.

1) *Divanü Lûgat-it– Türk*'te –el (–al) eki oldukça azdır. Bizim bulduklarımız şunlardır:

dañal : saman kesmiği. (**dañ:** arpa ve zahire anlamlarına geldiğine göre **dañal**'ın **dañ** kökünden **-al** ekiyle türediği düşünülebilir.)

tükel : tamamen, büsbütün. (**tük**emek: bitmek, yetmek. **Tükel**'in **tüke** kökünden türediği benimsenebilir.)

usal (kişi) : iş bilmeyen, gafil. (**usruk**: uyuklayan adam. **Usal**'ın kökü **us** olamaz mı?)

kartal (et) : parçalanmış et. (**anın kartı kartaldı**: onun yarası azdı, ya da yarasının başı koparıldı. Bu sözdeki **kart**'ın kök olduğu, **-al** ekiyle **kartal**'ın türediği görülmüyor mu?)

sakal : sakal. (**saka**: dağ yamacı; **sakak**: çene; **sakalduruk**: külâhın başta durması, yere düşmemesi için çene altından geçirilerek bağlanan kaytan. **Sakal**'ın bu sözcüklerdeki **sak** kökünden **-al** ekiyle türediği düşünülemez mi?)

büktel : orta boylu. (**bükte**: hançer. **Büktel** ile aralarında bir biçim ve anlam ilgisi düşünülebilir sanırım.)

püşkel : yufka, pide gibi ince ekmek. (**püşkeç** de aynı anlamda olduğuna göre, **püşkel**'in **büske** ya da **püşke** ile ilgisi bulunduğu görülüyor.)

2) *Dedekorkut*'ta **-el** (**-al**) ekine –çok az da olsa– rastlanmaktadır:

tepel : 1) alnı beyaz. 2) tepe gibi yığılmış. (Görüldüğü üzere, bu sözcüğün kökü **tepe**'dir.)

yanal : 1) yan taraf. 2) yakıcı. (**yan** kökünü **yanak** sözcüğünde de görmekteyiz.)

3) *Lehçe-i Osmanî*'de **-el** (**-al**) ekiyle türemiş sözcükler oldukça çoktur:

teğel : kaba dikiş. Oyulgamanın diğer nev'i. (**teğmek**: dokunmak, ilişmek. **Teğ**mek'te **teğel**'in kökü görülmektedir.)

engel : mâni, mezâhim. (**engel**'in kökü **engebe**: ova yerin iniş çıkışı sözcüğünde de bulunmaktadır.)

çökel : çöküntü. Kalın tortu. Nehirlerin ovalara bıraktığı tortu. (Belli ki kökü **çök**mek'tir.)

çöngel : ufak, çamurlu bataklık; göl. (Bu sözcüğün kökü, *Dedekorkut*'ta da geçmektedir: **çönge**: görevini yapamaz duruma gelmiş, körelmiş, körleşmiş.)

çokal (çukal): 1) örtü, cüppe, setre. 2) eskiden savaşlarda insanların ya da atların giydikleri elbise. (Bu sözcüğün kökü, **çuka**, **çuha** olmak gerekir.)

topal : top, aksak. (*Türk Lûgati*, bu sözcük için şöyle demektedir: **topal** –sıfat– ayağı **top** olan, küt ayaklı, aksak, ayağı kırık.)

kaşkaval : *Türkî*'de **kaskak**, **kak** her şeyin kurusuna denir. **Kaşkaval:** kurutulmuş kelle peyniri. (Not.- *Hayat* dergisinde Ş. Kutkan ise bu kelime için şöyle demektedir: "**Kaşkaval** bir cins peynirin ismi olan bu kelime, bize İtalyanca'dan geçmiş: **Cacio:** peynir, **cavallo:** at, beygir anlamına gelir.")

taval : 1) kızdırılmış demir döğülürken dökülen kalhanede havuz duvarına yapışan cüruf. 2) tavan. (Bu sözcüğün kökü, bir yandan **tav**, öbür yandan da **tavan**'daki **tav** olarak görünmektedir.)

tubal : **taval** gibi aynı anlamdadır. (Bu sözcüğün kökü, **tubun (tübün)** : tencerenin dibinde kalan bir parça yemek, sözcüğünde görülmektedir.)

kapal : muhasara, mahsuriyet. (Kökün **kap** ya da **kapa**mak olduğu görülüyor.)

kangal : **kang** resimli ve kanırılmış manasına büyük ip turası. **Kang**, *Türkî*'de dolu tekerlek ve onun gibi müdevver şey. (*Lehçe*, **kangal**'ın kökünü açıklaması içinde vermekte, Sıvas'ta bu adda bir kaza bulunduğunu da belirtmektedir.)

kaval : aslı **kav. Kaval**, içi delik, düz bazı şeyler.

güzel : göze hoş gelen. (Bu sözcüğün kökü **köz:** göz; **köz:** ateş koru, köz de olabilir.)

çatal : mefrûk, dü-şâh. İki başlı dalları yere bastırmak ve daldırmak için ağaç ve maden çatal. (Kökü, **çat**mak'-ta görülmektedir.)

4) *Derleme Dergisi*'nde **kural:** kaide, usul, nizam; **yaşal:** ihtiyar, yaşlı, koca; **göğel:** yeşil ördek; **apşal:** salak, şapşal gibi sözcüklerde **-el** (**-al**) ekini görmekteyiz. Bunların köklerinin de **kur**mak, **yaş**, **gök**, **apış**mak olduğu anlaşılıyor sanırım.

Sonuç

Muhakemet-ül-Lûgateyn ortaya kesin bir kural koyup örnekler verdikten sonra susmak gerekirdi. Ama biz, bunu öbür kaynaklarda da araştırmayı uygun gördük. *Divan*'dan, *Dedekorkut*'tan, *Lehçe*'den, *Derleme Dergisi*'nden derlediğimiz **-el** (**-al**) ulanmış sözcükleri yukarıya aldık. Bu duruma göre:

a) Sayın Banguoğlu, hâlâ: "Biz biliyoruz ki bir ara bilginlerimiz Hint-Avrupa dillerinin Türkçe'den geldiğini ispat (!) etmişlerdi. Fransızca'-

daki **-el, -al** ekleri elbette Türkçe'den geliyordu." düşüncesinde midir? bilemeyiz.

b) "Mademki Latince ve Fransızca Türkçedir, o halde Fransızca'nın **-el, -al** ekleri de Türkçe'dir" gibi alaylı bir tümceden sonraki satırlarda yine Dil Kurumu'nu küçümsemeye çalışan Sayın Emin Bayraktaroğlu'nu ise, Sayın Banguoğlu'nun kalemine yapışmış görmekteyiz.

c) 11 mayıs 1966 tarihli *Yol* dergisinde: "**Doğal** kelimesi büsbütün yanlıştır, hatta Türkçe sayılamaz. Çünkü dilimizde nispet edatı ifade eden bir **-l** eki bulunmamaktadır. Bu **-l** eki Fransızca'dır." yargısına varan Sayın Faruk K. Timurtaş'ın ille bir "**nisbet edatı ifade eden**" **-l** eki istemesine şaşmamak elde değil. Yukardaki örnekleri bir daha gözden geçirirsek -kimileri nisbetliklerini yitirmiş, isimleşmiş bile olsalar **-yanal**'da **cenbî; çökel**'de **rüsûbî; kangal**'da (**kang** biçiminde) **halkâvî; tükel**'de **tamamî; çatal**'da **dü-şâhî** gibi anlamlar sezilmiyor mu? **Doğal** sözcüğünün çözümlenmesi dolayısıyle: "Bu **-l** eki Fransızca'dır" demek, acele bir yargıdır sanırız.

* * *

-il (-ıl, -ül, -ul) eki

"**Çoğul, tekil** sözcükleri Türkçe değildir; uydurmadır; çünkü **-il** eki, Türkçe'de, yalnız **fiil** kök ya da **gövdelerine** gelir, **isim** soyundan sözcüklere gelemez" diyenlere de rastlıyoruz.

Sözümüze yine *Muhakemet-ül-Lûgateyn*'in bir kuralı ile başlayalım: "Birtakım kelimelerin sonuna **-vul** eki getirilerek özgül sıfatlar yapılır. Bunlar, hükümdarların gerek savaş, gerek başka hizmetlerinde çok önemlidir: Hera**vul**, kara**vul**, süza**vul**, peta**vul**, yasa**vul**, kitpa**vul**, şıka**vul**, daka**vul**... gibi." (s. 79).

Önce şunu belirtelim: Türkçe'de çoğu eklerde **k, g, v**'ler düşebilirler. Aşağıdaki sözcüklerin kimisinde bu ses olayına rastlayacağız.

1) *Divanü Lûgat-it-Türk*'te:

çapa**vul** : çapkı askeri, akıncı. (Bugün, bu sözcük **çapul** olmuştur. Kökü **çap**mak: akın etmek, yağma etmek'tir.)

ök**il** : çok. (Kökü **ök**mek: yığmak, biriktirmek'tir.)

may**ıl** : olgun; meyvelerde çürümeye yaklaşma hali. (Bu sözcüğün kökü **mayıl**mak: gevşemek'te de görülüyor.)

üç**gil** (üçgül): müselles veya üç köşeli. (Buradaki **-gil**'in **g**'si düşebilir; nitekim biraz aşağıda, aynı anlamda olmak üzere hem **başgıl**, hem de **başıl** sözcüklerini göreceğiz.)

yasul (yasıl) : yassı, yayvan. (Bu sözcüğün kökü **yası**: yassı, enli'dir.)

kızıl (kızgul) : 1) boz ile kır arasında. 2) kırmızı, kızıl. (**kızıl**ermek, **kızarmak** sözcüklerinde kök belirlidir.)

yalgıl : yelesi ak; ak yeleli. (**yal** ya da **yalığ**: at yelesi'dir.)

başıl (başgıl): tepesinde beyazı bulunan. (Kökün **baş** olduğu görülüyor.)

kırgıl : kırçıl. (**kır**: kır rengi, köktür.)

bıçgıl : elde ve ayaktaki çatlaklar, bıcılgın. (Sözcüğün kökü **bıçmak**: kesmek ve biçmek'te; **bıcılgan** sözcüğünde görülüyor.)

böğrül : böğrü ak olan (hayvan). (Sözcüğün kökü **böğür**: böğrek, böbrek'te görülmektedir.)

targıl : alaca nesne. (Kökü **tarıl**mak'tır. "Ak ile karanın birbirine karışması"na denir.)

teñil : ön ayakları çizgili. (**teñ**: denk, akran, öğür'ün kök olduğu seziliyor.)

yaşıl : yeşil. (Bunun kökü **yaş**: yaş, taze, yeşillik'tir.)

törtgil (törtgül): dört köşeli, murabba. (Sözcüğün kökü **tört**'tür. Ekin başındaki **g** düşebilir, nitekim biraz yukarda bu olayın birkaç örneğini görmüştük.)

2) *Dedekorkut*'ta **karavul**, **kızıl**, **erdil (?)**, **Begil**, **avsıl** (:bir sığır hastalığı) gibi –aynı yapıda– pek az sözcüğe rastlamaktayız.

3) *Lehçe-i Osmanî*'de çok örnek bulmaktayız:

çingil (çıngıl): çingecik, asmanın sonradan sürdüğü salkımlar, çitmik. (**çinge**: ufak kıvılcım gibi ateş, sözcüğünde **çingil**'in kökünü görmekteyiz.)

böğürülce : (maruf) böğürek –galatı böbrek– resminde fasulye.

öngül : muannit, musir, dikbaş. (**öng**üşmek: inada binmek, taannüt etmek, sözcüğünde kök görülmektedir.)

sekil : atın ayağında sünüsünden yukarı olan ak. (Kökü **seki**: at ayağının beyazı'dır.)

siğil : kurbağa ve odlu hayvan **sığmek** ile hâsıl olan köklü kabarcık. (Bu tanımın içinde geçen **sığ**mek mastarının kökü, bu sözcüğün de köküdür.)

dengil : dingil. (Kökün **deng(k)** olduğu anlaşılıyor.)

turul : duru, saf, billûr gibi. (Kökü **duru**'dur.)

gönül : göygül, göymek. (*Lehçe*, karşılığı verirken, **gönül**'ün kökünü de sezdirmiş oluyor.)

yeğül : yukarı, mütefevvık, faik. (Kökün **yeğ** olduğu belirlidir.)

çapul : *Türkî*'de **çapılan** şey, yağma.

4) **-il** ekine –bugün– yansımalarımızda bol bol rastlamaktayız: **gürül gürül, şarıl şarıl, şırıl şırıl, harıl harıl, horul horul, ışıl ışıl, usul usul, tiril tiril**... vb. gibi.

Sonuç

-il (-ıl, -ül, -ul) eki:

1) **çap-** (:çapul), **ök-** (:ökil), **mayıl-** (:mayıl).. vb. örneklerde olduğu gibi **fiil kök** ya da **gövdelerinden;**

2) **yası** (:yasıl), **üç** (: üçgil), **tört** (: törtgil), **turu** (:turul), **yaş** (:yaşıl).. vb. örneklerde olduğu gibi **sıfat kök** ya da **gövdelerinden**;

3) **baş** (:başıl), **seki** (:sekil), **yal** (:yalgıl), **böğür** (:böğrül).. vb. örneklerde olduğu gibi **isim kök** ya da **gövdelerinden**;

4) **gür** (:gürül), **şır** (:şırıl), **şar** (:şarıl), **hor** (:horul), **tir** (:tiril).. vb. örneklerde olduğu gibi **yansımalardan** türlü anlamlarda sözcükler türemektedir. Yine, yukardaki örneklerde görüldüğü üzere, **mayıl**mak, **siğil**mek, **tarıl**mak gibi mastar kök ya da gövdelerinin **mayıl, siğil, tarıl** (targıl) olarak **isim** ya da **sıfat** gibi kullanılmaları bizi –ayrıca– düşündürmelidir.

* * *

-sel (-sal) eki

Bu eke saldıranlar çok. Gerçekten, bizim yaptığımız araştırmaya göre, *Divan*'da bu eki taşıyan iki sözcük bulunmaktadır:

sar**sal** : sansar, samura benzeyen bir hayvancık. (Bu sözcüğün kökü **sargar**mak: sararmak ve **sarığ**: sarı, sözcüklerinde görülmektedir.)

ar**sal** : kumral, konural. (Kökü **ar**: kestane rengi'dir.)

Bundan başka *Divan*'da **yoksul** yapısında bir ar**sıl** (:kumral, konural) sözcüğüne de rastladığımızı belirtmek isterim.

Lehçe'de "kum karışık arazi, deniz kenarı" anlamları verilmiş bir **kumsal**'a, bir de "fakir" anlamı verilmiş **yoksul**'a rastlıyoruz.

Sayın Ö. Asım Aksoy'un *Gaziantep Ağzı III.* adlı yapıtında **beylesil** (:bunun gibi, böyle), **eylesil** (:onun gibi, öyle), **şöylesil** (: şunun gibi, şuna benzer) sözlerinde de **-sil** ekini görmekteyiz.

Rahmetli Besim Atalay *Türk Dilinde Ekler ve Kökler* adlı kitabında, **-sel** (**-sal**) ile yapılmış şu sözcükleri veriyor. Ben, onları olduğu gibi aşağıya alıyorum:

[burun**sal** : at, katır ve eşek gibi hayvanların ayaklarına nal çakılacağı zaman uslu durmaları için burunlarına takılan kıskaç. **Burunsalık** dahi derler. (Türk Dili– Velet İzbudak, el yazısı.)

bay**sal** : asayiş, sükûn. (Radloff - c. IV, s. 1430.) Kökü **bay**'dır.

kum**sal** : deniz kenarında bulunan kumlu yer.

uy**sal** : şunun bunun fikrine uyan, kendine mahsus bir fikri bulunmayıp her fikre uyan. Kelimenin kökü **uy**mak'tır.

sav**sal** : budala, kolayca savulabilen. (Balıkesir, Ankara, Çorum.) Not. –Bu sözcüğün kökü **sav**mak'tır ki bugün **savsak**, **savsa**mak sözcüklerinde de görülmektedir.

soy**sal** : asaletli, asil, medeniyetli. (*Tarama Dergisi* c. 2, s. 1310.) Kökü **soy**'dur. Kayseri ile Adana arasında **Soysallı** adında bir Türkmen oymağı yaşamaktadır.

yen**sel** : tatlı; sevilerek yenen nesne (Ankara yerlileri). Bu kelime, Göynük ve Bozüyük taraflarında **yimsel** şeklinde söylenir.

kep**sel** : sersem. (Kütahya)].

Derleme Dergisi'ne bir göz atınca onda da **-sel** (**–sal**) ekini almış şu sözcükleri görmekteyiz: **bessel** (:reçel), **kavsal** (:koçanı saran mısır yaprağı, (**kavsul:** fındığın dışındaki yeşil kabuk; **kavsuk:** fındık içinin üzerindeki zar; **kavsak:** buğday veya arpa kabuğu), **yersil:** muhakkar, aşağılanmış (**yersellemek:** aşağı görmek), **kepsel:** şaşkın (**kepsemek:** toplu eğlencede yanlış hareket edip şaşırmak) ... vb.

Sonuç

Yukardaki örneklerden anlaşılacağı üzere, **-sel** (**-sal**) eki, uydurma değildir. Çünkü bu ek, bugün, dilimizde yaşayan **kumsal**, **uysal** ve –değişik bir ünlü ile– **yoksul** sözcüklerinde bulunmaktadır. Ayrıca, tarih boyunca, bu ekin kimi sözcüklerimizde izlerine de rastlamaktayız.

TARIYORUM SAÇLARINI EGE'NİN

Ben saçlarını hiç görmemiştim denizin
Yaşamamıştım hiç saçlarda
Ege'nin kız olduğunu nereden bilecektim
Güzel, yaman, pek yaman
Masmavi bir mavi revan.

Görmem birdenbire oluşuverdi
Saçların gözlerindeydim ansızın
Elleri de vardı saçların. Tutuldum.
Yüreği de vardı. Isındım.
Susuzdu ama yalnız bana susuzdu.

"İç" dedim "beni" Ege-saçlara
Sülünleşiverdiler
Yayıldılar, sardılar beni
Sonra süzüldüler büklüm büklüm
Dedi: "Nerde yüzgörümlüğüm?"

Homer'e seslendim. Geldi.
Bir yanda Hektor vardı, dağca gök
"Bakın" dedim "ben yirminci yüzyıldanım"
Baküs: "Yaşa be" dedi "saçları"
Yaşadım saçları şaraplarla vallahi.

Taradım yıldızlarla, Samanyoluyla
Sevdim yelce, ürperterek tel tel
İzmir'i sürdüm saçlara yeşil yeşil
Taç yaptım Kadifekale'yi
Sonra düğünümüz kırk gün kırk gece.

Tarıyorum saçlarını Ege'nin
Nar nar açılıyorum her okşayışta
Her örüşte çiçekleniyorum
Mutluyum bu saçlarla, su saçlarla
Yaşıyorum heeey bu düş-uykularla!..

İbrahim Zeki BURDURLU

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN ROMANLARINDAKİ KİŞİLER VE BU KİŞİLERİN YAŞADIKLARI DEVRİN OLAYLARINA KARŞI TUTUMLARI [1]

SLAVOLJUB DJİNDJİÇ

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarındaki hemen bütün kişiler, devirlerinin ana çizgilerini yansıtıp her biri yapıtlarda düşünsel özün yakalanması ve anlatılması yolunda yardımcı birer öğe rolünü oynarlar.

Yakup Kadri'nin hem roman ve hem de öykülerinde canlandırdığı kişileriyle, çağdaş Türk toplumunun toplumsal ve aktöresel durumlarını betimlemede büyük başarılar sağlamıştır.

Yapıtların kuruluşunda rol alan çeşitli kahramanlar, toplumu anlayış derecelerine göre, yaşamda üst üste gelen yeni çatışma ve sorunların gelişkin ve ayrıntılı yerlerini tutmuş ve dolaylı olarak da gelişmelerin bir bakıma çözümlerine neden olmuşlardır.

Sanatçı, kahramanlarını en çok aydın katlardan almış olmasına karşın kimi durumlarda alt tabaka kişilerine de yer vermiştir. Bununla birlikte betimlediği katların tümünü yakından tanıdığını hiç bir zaman söyleyemeyiz. Öte yandan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun büyük bir yetenekle kendi çağının geniş olayları içindeki değişik kişiler dizisini yaratmadaki gücü öğülmeğe değer bir nitelik göstermektedir.

Yazarın betimlediği insanların yaşamlarına katılma eğilimleri onu çağdaşlarından büyük ölçüde ayırmaktadır. O hemen her yerde türlü yaşantılarla, insanların alışkı ve dertlerine ilgi duymuştur.

Son devir roman tekniğine göre yazarın, yapıtlarında kendini göstermesi çoğu kez bir eksiklik olarak nitelenir. Ama, Yakup Kadri roman kişilerinin davranış ve düşüncelerini paylaşırken, hiç bir zaman kendisi doğrudan doğruya sahneye çıkmamaktadır. Bunu dolaylı bir biçimde kahramanlarının tipik ve canlı görünüşleriyle belli etmeğe çalışır. Hemen her işlediği konuda yazarın düşüncelerini, tutumlarını, sevgi ve nefretlerini baştan sona sezinleriz. Hem, yazarın kendisi de bu yolda düşündüğünü şu sözleriyle açıklamaktadır: "Roman tiplerinin şu ya da bu nitelik alışları her şeyden önce romancının 'dünya görüşü' ile ilgili bir şeydir." [2]

---

1 Makalede yalnız dört romandan belli başlı erkek tipleri gözden geçirilmiştir.

2 Y.K. Karaosmanoğlu, Roman üzerine, *Varlık*, 1 mayıs 1952, sayı 382.

Ayrıca, Yakup Kadri'nin kişiliği duruk bir özellik göstermekten uzak olup daima yaşadığı devirlerin akışlarına uygun olayları ve düşünüleri, keskin bir görüşle izleme ve saptama gücüne sahiptir. Bu esnek güç yardımıyledir ki yazar, hem her devrin içyüzünü hem de insan doğasını bütün ayrıntılarına değin yakalayarak sanatlı bir biçimde yansıtmayı başarmıştır.

Hemen her kahramanın yaşamında bir çok sarsıntılar geçer. Yapıtların kuruluşu, kahramanların yaşamları ve olaylar arasında tam bir koşutluk oluşturulmağa çalışılmıştır. Kişiler daha çok yapıtların sonlarına doğru gerçek karakterlerini kazanırlar. Yalnız bu teknikte kahramanların ruhsal gelişmelerinin anlatımı psikolojik etmenlere ve yazarın estetiğine bağlı olarak değil, düşünsel tasarımlara dayalı bir duruma sokulmuştur.

Yakup Kadri kişisel tutumlarına bağlı birkaç tip de yaratmaya çalışmıştır. Kişiler, bireysel yanlarını yansıtmaktan çok, bağlı bulundukları tabakaların temsilcileri durumundadırlar. Onların hepsi de içinde yaşadıkları devir ve çevrenin isteklerini ve dertlerini dile getirirler. Her biri kendi tabakalarının sosyal ve aktöresel etkinliklerinde özel birer rol alırlar. Bununla birlikte, bunların alın yazıları, kişisel temellere bağlanmış gibi gösterilmiştir.

Olumlu kişiler daima kendi ortamlarında çatışma durumunda olup, çevresindeki insanlarla keskin bir biçimle bağlantılarını koparmak suretiyle kollektiflere ya da halk olaylarına katılırlar. İlk coşku ve güçlerini yitiren kimileri de durulaşarak yakınıcı ve küskün bir duruma düşmektedirler. Böylelikle, birey betimi, genellikle toplum betimine dönüşür. Örneğin, Hakkı Celis en sonunda halkın gerçek görünümünü, rolünü ve varlığını kavrayarak çevresinden büsbütün koptu. Çünkü ona göre Faik Beyler, Cemiller, Senihalar vb. halkın çürük ve irinli yanını teşkil ediyorlardı. Ahmet Celâl yunan silâhlarının önündeki korkunç sahneyi yaşayan genç ve canlı köylü kızı Emine'de yeni Türkiye'nin gelecekteki inançlı ve kükremiş simgesini görür. Daha önce değersizlediği ve hatta nefret ettiği köylü tabakasına sonraları tam anlamıyle bel bağlamış, asıl umut kaynağı ve özün orada olduğu gerçeğini kavrayabilmiştir. Böylece, pek çoklarınca köylüleri yerici bir dil kullandığı gerekçesiyle eleştirilen yazar, kahramanı aracıyle Türk toplumunda asıl öğeyi köylülerin oluşturduğunu itiraf etmek suretiyle, kendisine karşı koyanları da bir bakıma yanıtlamış olur. *Sodom ve Gomore*'de Necdet, umutsuz bir seviyle bağlandığı Leylâ'dan en sonunda ayrılıp, Kurtuluş Savaşı sıralarında sınırları iyice belirlenen halkın yeni güç birlikleri arasında yerini alır.

Yakup Kadri'nin olumlu kişileri, genellikle bir iç bunalım ve benlikleriyle çatışma halinde olup, daima karışık durumlardan çıkış yolları arama çabası içindedirler. Çoğu kez onların amaçlarını, büsbütün ikinci plandaki dış etmenler engeller. Yazar, birtakım ayrımlarla bu kişilerden bir

bölüğünü, yapıtlarında, hep kaçınılmaz gibi görünen yıkılışlara doğru sürükler. Aslında bu kişileri trajiğe götüren temelli ölçü de, onların karışık, yoğun görünümlü iç dünyalarıdır. Hatta bazıları yaşamları boyunca hiç bir sevinç yüzü görmeyip yalnızlığın ve acıların amansız çemberi içerisinde kıvranır dururlar.

İlginç olan bir yan da, kahramanların, içinde yaşadıkları devirlere karşı derin bir karabasan duymalarıdır. Fakat, onlar umutla bekledikleri mutlu zamana ulaşmak için hiç bir zorlamada bulunmazlar; herşeyin kendiliğinden önlerine gelmesini isterler.

Örneğin, adı geçen yapıtta Necdet, Anadolu'daki Kurtuluş hareketini düşünüyor; hatta İngiliz subaylarına karşı derin bir kin duyuyorsa da eylemli olarak bir türlü Kurtuluş Savaşına katılamıyor. Yalnızca, katılamamaktan üzüntü ve vicdan azabıyle yetiniyor.

Buna karşılık yazar, bu güçsüz aydın kahramanların kişiliklerine kendinden birtakım kişisel duygular yükleyerek, onları olabildiğince sevimli göstermeğe çalışıyor. Bunda hiç şüphesiz birtakım temel ilkeler de aramak gerekir. Nitekim Hakkı Celis'le aynı düşünüleri paylaşırken, Batıya körü körüne öykünüp kültürel anlayışların da olduğu gibi benimsenmesine karşıydı. Gene böylece, Necdet'le birlikte saldırganlara ve İstanbul'daki kozmopolit çevrelere karşı şiddetli bir öfke ve kin duymuştur [3]. *Ankara* romanında geçen Neşet Sabit ve Selma Hanım'ın devrimler konusundaki düşünüleri de Yakup Kadri'den başkasının değildir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu gerçeklere, olaylara ve her şeyden önce kendi kişisel yaşam denemelerine dayanarak, toplumdaki insan dramını tam bir ustalıkla yansıtır. Ele aldığı bu insana da, onun içinde yaşadığı devrin kargaşasına karşı tutumları açısından bakar.

Yazarın yapıtları, son yetmiş yıllık Türk toplum yaşamındaki olay ve görünümleri betimleme konusunda hemen hiç bir boşluk bırakmaz. Kişiler bağlı oldukları toplumsal katların, kuşakların ya da türlü devirlere ait akımların birer temsilcileri oldukları için, onlar da toplumun tam bir tarihsel silsilesini meydana getirmektedirler. Buna göre belli başlı kahramanların rollerini kronolojik bir sıra içerisinde şöylece yansıtmak olanağı vardır:

Naim Efendi kendi devrinin sağlam töreler ve aktöresel ilkelerini sürdüren ruhsal bir inceliğe sahip onurlu bir ihtiyardır. Romanın başlangıcında da belirtildiği gibi bu kibar adam, yaşadığı devre ("Redingot devri") bağlı olmayıp, ruhsal ilişkileri yönünden büyüdüğü ve öğrenim gördüğü daha eski bir devre ("İstanbulin devri") bağlıdır. Öte yandan, en olgun

3 Bak: Y. K. Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda.*

yaşlarında o birtakım anakronizm oluşturup, yaşama doğrudan katılmaksızın onun yalnızca gözlemini yaptı.

Naim Efendi kendi ilk yetiştiği devirden, hemen hemen yapma olarak ayrılmış ve sanki koparılmış gibidir. O, Türklerin bütün erdemlerinin batılılaşıp yitirilmeden önceki temsilcisi durumundadır. Yakup Kadri, Naim Efendi'nin yetkin yanlarını ele alarak onu geçici ve karşıt devirlerin öngördüğü eski ve gerçek Türk'ün tam bir örneği olarak niteler. Ama aslında Naim Efendi, toplumun akışına kendisini uyduramamış donuk, katı ve hatta Türk toplumunun her türlü gelişmesine yabancı kalmış bir kişidir. Onun kişiliği sanımızca, Jön Türkler devrinde oluşan normlara karşı, yazarın biraz da tepkisi sonucu ortaya çıkmıştır. Gerçekten, romanın genel havası içinde yazarın geçmiş zamanlara olan özlemi, açıkça sezilmektedir. Jön Türk burjuvazisinin ekonomik koşulları içinde, yitirilen eskinin iyi yanlarına olumlu karşılıklar bulunamadığı için, yazarca Naim Efendi köksüzlerin karşısına karşıt bir öğe olarak çıkarılır.

Körü körüne batılılaşmayı savunanlar ülkeye geniş ölçüde yağma, çalıp çırpma ve aktöre düşüklükleri getirmişlerdir. Bütün bunlara Naim Efendi yabancı kaldığı için romanda bu açıdan olumlu bir tip olarak görülür. Bu yüzden de o, bağlı olduğu düşüncelerle yeni devrin anlayışlarını bağdaştıramadığından yaşamı boyunca hep mutsuz kalmıştır. Böylece tüm yeniliklere karşı her zaman tepki ve direnç göstermiştir. Öyle ki yıkılmağa yüz tutmuş konağını bile kıskançlık ve var gücüyle korumağa çalışır; çünkü konak, nesne de olsa, eski ve iyi zamanları ansıtan son ve biricik kalıntıydı.

Yazar şimdinin, Naim Efendi gibilerin yaşanılan devri olmadığını bilmesine karşılık, Naim Efendiyi hem sevimli hem de örnek kişi gösterme yoluna gitmiştir. Çünkü geçmişten kalma Naim Efendi şimdinin insanlarından, daha doğrusu orta kuşağın temsilcisi olan Servet Beyle yeni kuşağı temsil eden Faik ve Cemil beylerden bile her yönden üstündür.

Gene *Kiralık Konak* adlı romanda yeni kuşağın temsilcilerinden Hakkı Celis ozan mizaçlı, duygulu bir gençtir. İlkin, ozanca etkinlikler gösteren bu gencin de, içinde yaşadığı devirden oldukça uzaklaşmış olduğunu görüyoruz. Bununla birlikte kendi ozan eğilimleri dolayısıyle, yalnızca edebiyat alanında kalmayıp zamanla şiirin toplum yaşamında ne kerteye kadar rolü olacağını düşünerek kendisine daha sağlam bir yön de vermeğe çalıştı. Ne var ki, Naim Efendi gibi o da daha önceki devirlerde görülen trajik kahramanlar düzeyine düşmekten kurtulamadı. Yeni yaşam düzeninin kargaşasından uzak kalmış bile olsaydı geçmişteki çok sıkı islamî aktöre bağları onu kendi devri kuşaklarıyle gene de ergeç çatışma durumuna düşürecekti. Nitekim, eğer sevgilisi Seniha duygusuz ve tecimsel aşk serüvenlerine kendini kaptırmasaydı dahi, ailesince herhalde paralı, zengin bir kişiye verilecekti.

Öte yandan Hakkı Celis, kendi kuşağı temsilcileriyle de çelişme durumundadır. Faik Bey'le Cemil, ülkesi ve toplumunun bütün sorumluluklarından kaçarlarken kendi düzeylerinin her türlü olanaklarından bol bol yararlanmasını bilmektedirler. Oysa Hakkı Celis namus, onur ve yurtseverlik gibi değer yargılarına bağlı kalmış; Çanakkale savaşına katılarak orada can vermiştir. Gerçi, ilk bakışta Hakkı Celis'in bile bile ölüme gidişinin nedeni, Seniha'ya olan umutsuz aşkı ve düşkırıklığı gibi görünürse de gerçekte onu oraya iten etken, kendi kuşağını öznel olarak bütünüyle aşmasıdır.

Hakkı Celis, Yakup Kadri'nin trajik kahramanları dizisinde başta gelir. Sonradan gelenlere de bir ilk örnek ödevi görür. Ama o, Kurtuluş Savaşı ve Atatürk devrimlerinden önceki bellisiz olaylarla dolu dönemde yaşarken, kendine özgü tam ve gerçek yolu bulmuş değildi. Yaşadığı ortamın olumsuz yönlerini sezinleyip yalnızca cepheye gitmeden başka bir seçiş ve çıkış yolu bulamadı. Ancak Seniha'ya olan düşkırıklığı onu belli belirsiz halka doğru yöneltti. Denilenilir ki Yakup Kadri'nin roman kahramanları arasında, yazarın en çok düşüncelerini yansıtan Hakkı Celis olmuştur.

Bütün bu yönler teker teker gözden geçirilecek olursa, Hakkı Celis'in kişiliğinde söz götürür özürlü yanlar, hem de ülküsel yanlar bulmak olanağı vardır.

Hakkı Celis beklenilmeyen davranışları, savaş içinde yaşamla oynayışı, teatral pozlarıyle kendi devri ve Atatürk devrimleri öncesinde filizlenip ortaya çıkmakta olan yeni kuşağın ilginç bir örneğidir. Ama o, ne yazık ki düşüncelerinin gelişip gerçekleştiği hasat mevsimine yetişemeden can vermiştir. Aslında o, hiç bir zaman olayların derinliğine inememiş; devrin genel akımlarına kapılarak yalnızca birtakım çıkışlar yaparak davanın çözümüne de ulaşamadan erken yaşta ölmüştür.

Gerçek ve gerçek olmayan yanlarıyle Hakkı Celis, bir bakıma Yakup Kadri'de ilk yaratıcılık evresinin büyük ölçüde özelliklerini taşır. Herşeye karşın şunu belirtmek gerekir ki Hakkı Celis, Çanakkale'de ölümle yüzyüze gelen Türk aydınlarından birisidir. Ancak asıl bilinç, bu savaştan sağ çıkıp Kurtuluş Savaşına katılan aydınlarda oluşmuştur. Çünkü onlar, sonradan daha büyük olayların yüklerini omuzlarında taşımışlar ve Anadolu'ya kendi istekleriyle gitmişlerdir. Hakkı Celis ve yaşamı, sonradan gelen daha önemli olayların ve genç kuşağın bir başlangıcı durumundadır. Onun başka türlü çıkış yolu bulamayışının nedenlerini ve özürünü, herşeyden önce kendi devri koşullarında aramak gerekir. Bununla birlikte, Hakkı Celis gerçekte, kendisinin trajik ölümünden hemen sonra gelen yeni devrin bir habercisi sayılabilir.

Yazarın, ikinci planda ele aldığı Faik Bey ve Cemil hakkındaki görüşlerini şöyle özetleyebiliriz:

Bunlar Batı'ya ayakları tam olarak değmemiş, ama bu arada kendi öz topraklarına sahip çıkmayan ve hatta yerli duygularını da yitiren kimselerin temsilcileridirler. Kendi kuşaklarından pek çokları gibi onlar da Avrupa'yı hep turist gözüyle amaçsız olarak dolaşmışlardır. Bunların bu çeşit tutumları, aynı devredeki Hakkı Celis gibi örnek tiplerin yanında özür kabul etmez bir nitelik gösterir. Onlar gelgeç aşklar, aşırı kumar düşkünlüğü ve yurt sorunlarına kulak tıkama gibi eğilimleriyle daha çok Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan zengin, şımarık ve cephelerde asla savaşmamış, soysuzlaşmış bir tabakayı hazırlamışlardır.

Yazar aynı tabakaya giren çeşitli tipleri, Birinci Dünya Savaşı sonuna değgin konuları ele alan *Gizli Posta I* öyküsünde de belirtir. Orada kehribar ağızlıklı zenginler, yapmacıklı genç şairler, kılıçsız subaylar ve şımarık ailelerin eğik fesli delikanlıları özel bir yer tutarlar. Bunların her türlü duyuş ve davranışları hep yabancıların amaçlarını besler, onlara yardımcı ve hizmet eder niteliklerde olmuş ve hatta kendileri zaman zaman düşmanlarla dolaylı ya da dolaysız aynı düzeye gelmişlerdir.

Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* adlı romanında geçen Necdet ise düşünce hayatı bakımından olumlu olduğu halde eylem yönünden bütünüyle pısırık bir aydın topluluğunu temsil eder. Necdet, İngiliz emperyalistlerinin gizli niyetlerini ayrıntılarına kadar sezinleyip, Anadolu hareketine derin bir hayranlık beslediği halde, doğrudan hiç bir girişimde bulunamaz. İşgal kuvvetlerine karşı etken mücadele yerine yalnızca kin ve nefret duygusuyle yetinir. Kimi bakımlardan Necdet'le Hakkı Celis arasında bir yakınlık da vardır. Hakkı Celis Seniha'ya, Necdet de Leylâ'ya tutkundurlar. Yurt savunması söz konusu olunca, her ikisi de birbirinden ayrı davranışlar gösterirler. Hakkı Celis Birinci Dünya Savaşı'nın topluma getireceklerini bilmeksizin yurt savunmasına koştuğu halde; Necdet, Kurtuluş Savaşı'nın gerçek ve olumlu yönlerini, Türk halkına sağlayacağı yeni hayatı bile bile sevgilisini bırakma yürekliliğini gösteremez. Hakkı Celis çevresinde hiç bir örnek yokken cepheyi seçtiği halde; Necdet, pek çok arkadaşları Anadolu'daki Kurtuluş hareketine katıldıkları halde cepheye gitmemiştir. Öte yandan, gene Necdet yalnızca işgal kuvvetlerine karşı tutumunu belirtmiş, ama asıl toplumu çökerten sorunlara bütünüyle ilgisiz kalmıştır. Böyleyken, savaş bitip herşey kotarıldıktan sonra, yazarca, Necdet'e toplumda ayrıca bir görev verilmesi, düşünülmeğe değer önemli bir konudur.

Yaban'da Ahmet Celâl adında yeni bir tiple karşılaşıyoruz. Denilebilir ki Ahmet Celâl, Cumhuriyet devri Türk edebiyatında en ilginç bir kişidir.

O, Birinci Dünya Savaşı sonrası Türk aydınlarının âdeta trajedisini dile getirmiştir.

Ahmet Celâl savaşta sakatlanmış olup bu fizikçe sakatlıktan başka, ulusunun Dünya Savaşından yenik çıkmasının ruh ezikliğini de içinde duyan bir İstanbul aydınıdır. O, olup bitenlerden düşkırıklığına uğrayınca, savaşma olanaklarından da yoksun olduğu için, Anadolu'da bir köye sığınarak tek kolunu köylülere uzatmak ve onlara yardım etmek istedi. Ama onu köylüler kabul etmediler. Böylece deneyler sonucunda ulusal planda değil, toplumsal alanda pek çok engeller ortaya çıktı. Köylüler soyut düşünceler ve öğütler yerine daha gerçek ve yakın gereksemeleri savunma çabası içindeydiler. Ahmet Celâl, pek çok şeylere ilgisiz olan bu toplulukta ortaklaşa hiç bir dil ve bağ kuramamıştı. Çünkü onlar yüzyıllar boyunca bütün savaşların yükünü omuzlarında boş yere taşıdıkları için artık her türlü uyarmaları kuşku ile karşılıyorlardı.

Bütün bunların sonucu Ahmet Celâl'de yavaş yavaş Türk halkının tarih boyunca toplumsal adaletsizlikler içinde nasıl çalkandığı gerçeğini ortaya çıkarır. Böylece o, kurtuluş Savaşı'nın kimi evrelerinde yer yer uç veren başarısızlıkları da herşeyden önce toplum yapısında aramak gerektiğini sezinlemeğe başlar.

Yerli ve yabancı birtakım eleştirmenlerce, Ahmet Celâl'in yalnızca toplumun seçkin tabakasını temsil ettiği savını biz pek kabul edemiyoruz. Eğer öyle düşünmek gerekirse Ahmet Celâl Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bazı çıkarlar sağlayıp, halk kaynaklı subaylar tabakasıyle, Kurtuluş Savaşı'na kesin olarak asla bel bağlayamazdı. Oysa o, kurtuluş Savaşı subaylarının parolası olan "mutlaka yeneceğiz" inancına gönülden bağlanmıştı. Bu, aynı zamanda Yakup Kadri'nin de Kurtuluşa tam inancını belirtir. Ama Ahmet Celâl bütün bunlara ve gelecek günlerdeki yeni toplumda artık toplumsal adaletsizliğin ortadan kalkacağına inandığı halde; zaman zaman kendi yakın çevresinde sık sık bunalıma, yadsımaya ve güvensizliğe de düşmektedir. İşte bu çeşit psikolojik görünüşler birtakım eleştirmenlerce yanlış olarak değerlendirilmektedir.

Gerçekten, bir dereceye değin, Ahmet Celâl büyük bir mutsuzluk çemberi içine düşmüştür. Bunun nedenlerini, bağlı olduğu tabaka ile değil, yaşamı boyunca çığ gibi gelişen büyük ve çeşitli olayların derin etkileriyle açıklamak gerekir. Birinci Dünya Savaşı'nın yenilgisi, cephede bir kolunu yitirme ve köylülere uzattığı sağlam tek koluna ise karşılık alamayışı, onu yer yer büyük umutsuzluklara düşürürse de gerçekte temel düşünüler için herşeyini yitirmiş sayılamaz.

Aslında Ahmet Celâl düşünüleriyle tam bir "kemalist" aydınıdır. Ancak, köye derinliğine inemediği için köylülerce reddedilme durumuna düşmüştür.

BİR KADININ DÖNÜP GERİYE BAKMASI BİR TAKSİDE

Kalakaldığı bir sokakta son sözleri
Takılıp gitti bakışlarına
Kaşlarına
Dünya yıkılmıştı ayrılırken

Elleri
Kara bir tülle örterken haziran'ı
Olanları
Ve söyleyemediklerini düşündü

Dedi kendi kendine
Yaşamak bırakılmaktır biraz da
Bir yaz'da
Unutulmaktır

Dinleyip dinleyip güzelliğin yasını
Sustu

Halil UYSAL

Şu noktaya değinmek gerekir ki o devir, Türk tarihinin kırılma ve geçiş dönemidir. Bu dönemde, ufak ayrıntılarla birbirlerinden az çok ayrımlı düşünen pek çok Ahmet Celâller vardı. Onları da devrin egemen düşünüleri etkiliyordu.

Yakup Kadri'nin aydın dizisinde son tip, Cumhuriyet devrini niteliyen *Ankara* romanındaki Neşet Sabit'tir. Neşet Sabit devrimleri tam anlamıyle benimsemiş; ama tanığı olduğu pek çok çevrelerdeki devrim anlayışı çözülmelerini, toplum yapısını değiştirme çabalarındaki ilk hızın düşürülmesini ve devrimlerin özden yoksun olarak ele alınmasını acı acı eleştirir. O da tıpkı Ahmet Celâl gibi köylü ruhuna bütün yönüyle inememiştir. Devrimleri toplumsal açıdan değil, daha çok ülküsel ve duygusal yönden açıklar. Ama gene de Neşet Sabit'in aşağıdaki sözleri, Türkiye'nin sorunlarına büyük ölçüde ışık tutacak bir özelliktedir:

"... Ben, inkılâbı hiç bir zaman, hayatın harici eşkalini değiştirmek manâsına almadım...

...Bizim ruhumuzdaki yeni hayat prensibinin yeni hayat usaresinin tomurcuğu daha çatlamadı. Çatlamış olsaydı, memleketteki hayat şartlarının yalnız küçük bir ekalliyet lehine değil bütün millet için değişmiş olması lâzım gelirdi." [4]

Bu sözlerde derin gerçekler ve yargılar saklıdır.

---

4 Y. K. Karaosmanoğlu, *Ankara*, s. 105.

İkinci Baskısı Dolayısıyle:

SODOM VE GOMORE

HİKMET DİZDAROĞLU

Sodom ve Gomore, *Kitab-ı Mukaddes*'in bildirdiğine göre, Filistin'de "isyanları ve günahları dolayısıyle Allah'ın gazabına uğramış" iki şehir, iki "lânetli ülke"dir. Bu iki şehrin halkı, ahlâkî düşüklüğün son kertesine ulaştığından, Tanrı onları cezalandırmış, şehirleri Asurlular ve Babilliler tarafından ele geçirildiği gibi; kendileri de özgürlüklerini yitirerek tutsak olmuşlardı. Batı'da, "fuhuş ve sefahet" çukuruna düşmüş ülkeler için "Sodom ve Gomore" deyimi kullanılır.

Mütareke yıllarının İstanbul'u da bir yüzüyle ve kökten kopmuş, züppe, monden görünmek heveslisi, levanten kişileriyle bu görünümde olduğu için, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, romanına konu olarak aldığı Mütareke ve işgal yıllarının İstanbul'unu *Sodom ve Gomore* diye adlandırmayı uygun buluyor. Mütareke ve işgal yıllarının İstanbul'u, "bu koca şehir", "çağdaş Sodom" ve "asi Gomore"den farksız durumdadır. Romancı bunu daha iyi belirtebilmek için, Sodom ve Gomore şehirleriyle ilgili olarak *Tevrat*'tan alıp romanın ikinci baskısının başına koyduğu parçanın sonuna şu satırları eklemekten kendini alamamıştır: "İşte İstanbul düşman işgali altında iken romanın yazarına böyle görünmüştü." Romanda söz konusu olan halk, İstanbul'un tüm halkı değil elbet; romancının anatomisini çizdiği halk ve kişiler, "Sözde o vakit İstanbul'un yüksek tabakasını teşkil eden hissiz bir azınlık"tır. Bu azınlığın davranışları, ulusal duygulardan yoksunluğu, yılışıklığı, bayağılığı romancımızı çok etkilemiştir. Roman, işte bu "ıstırapların nefretle dolu yankısıdır."

Sodom ve Gomore'nin yazılışını, verilen bir sözün yerine getirilmesi anlamına alabiliriz. Gerçekten, romanın tefrikaya başlanmasından bir gün önce, 3 haziran 1928 günlü *Milliyet* gazetesinde çıkan bir tanıtma yazısında, yazar, Mütareke yıllarında İstanbul'un ve gerçek İstanbulluların çektikleri "azap"ları anlattıktan sonra, kurtuluş günlerine ulaşınca bunları Türk halkının önüne sereceğine söz verdiğini bildiriyor. Romanı bunun için yazmıştır, "İşte o zaman, işte İtilâf sansürü zamanında kendi kendime yaptığım bu ahdi şimdi yerine getirebiliyorum[1]."

Sodom ve Gomore, *Milliyet* gazetesinde 4 haziran- 4 eylül tarihleri arasında tefrika edilmiş[2], aynı yılda basılmıştır[3]. Bu yıl, Bilgi Yayınevi tarafından sadeleştirilmiş ikinci baskısı da yapılmıştır[4].

1 Sami N. Özerdim, *Birkaç Yeni Kitap*, *Varlık* dergisi, sayı: 668, 15 Nisan 1966.
2 *İbid.*
3 Yakup Kadri, *Sodom ve Gomore*, Hamit Matbaası, İstanbul, 1928, 346 s.
4 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1966, 371 s. Bilgi Yayınevi.

Bir yazımızda da değindiğimiz gibi, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu, bizde, duygu ve düşüncelerini eserlerine en çok sindirmiş yazar olarak görünür. Manevî gelişmesi ile eserleri ve toplumumuzun o sıradaki durumu arasında sıkı bir bağlantı, bir ilinti vardır[5]." Her romanı, siyasî ve sosyal tarihimizin bir dönemini yansıtır. Öyle ki, eserlerini ardı ardına okuyunca, Türk toplumunun Tanzimat'tan günümüze değin siyasî ve sosyal panoramasını izlemiş oluruz. Her romanı, bir bütünün halkasıdır; her birini ötekine bağlayan kuvvetli bağlar vardır. Zaman şeridi, romanlar boyunca, dünden bugüne sürüp gelir. Romanlarının bir çeşit "sosyal kronoloji" olması, XIX. yüzyıl Fransız yazarlarının etkisiyledir[6].

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanları, iki ayrı görüşün ürünleridir; bir başka deyimle, 1937 yılına değin yazdığı romanlara etkin görüşle 1937'den sonraki romanlarına etkin görüş birbirinden farklıdır. Birinci dönemde, XIX. yüzyıl Fransız gerçekçi romancılarını izler; romanları, "hayat–gözlem–üslûp" üçgenine dayalıdır. İkinci dönemde ise, yine kimi Fransız romancılarının–Roger Martin du Gard, André Gide, Jules Romains–etkisiyle olaylara ve topluma ayrı bir açıdan bakmaya başlar. Bu kez romanlarını "zaman, yer, kişi ve entrik" yönlerinden işlemeye önem verir[7].

Sodom ve Gomore birinci dönemin, yani gerçekçi roman anlayışının verimidir. Karaosmanoğlu, politikaya, sosyal olaylara, tarihî gerçeklere çok bağlıdır; onlarla ilgilenir ve eserlerinde genişçe yer verir. *Sodom ve Gomore*'de de bunu görmekteyiz. İşgal yıllarında *İkdam* gazetesinin baş yazarlığını yapan romancımız, yaşadıklarını, gördüklerini, duyduklarını serbestçe anlatamıyordu, sansür buna engeldi. O zaman, kafasında, o çağın olaylarını bir roman çerçevesi içinde işlemek fikri belirmeye başladı. Bu düşünce gelişe gelişe *Sodom ve Gomore*'yi doğurdu. Romancımız hakkında çok güzel bir inceleme yayımlamış olan Doç. Dr. Niyazi Akı, *Sodom ve Gomore*'nin çekirdeğinin, *Hüküm Gecesi* yazıldığı sırada belirdiğini söyler. "İstanbul'un haline bakan yazar, bozulmuş fertlerin teşkil ettiği topluluğun mutlaka ilâhî bir cezaya çarpılacağı kanaatine varır[8]." der. Hatta, daha da geriye götürerek, "romanın ruhu ise tohum halinde daha *Kiralık Konak*'ta hissedilir." yargısına varır. Çünkü romancımız, "bozuk cephe gerisini görmüş, düşman yabancıya ve örf bakımından dejenereliğe götüren karışık hayata karşı bir menfi tavır almıştır. Bu nebülöz halindeki görüş ve sezişler Mütareke senelerinin acı tecrübesiyle yazarın maneviyatında tam bir inkisar zemini bulur[9]."

5 H.D., *Bir Monografi*, Türk Dili, sayı: 105, 1 Haziran 1960.
6 Dr. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, İstanbul, 1960, s. 135.
7 *A. e.*, s. 135, 136.
8 *A. e.*, s. 116.
9 *İbid.*

Romanın konusunu özetlemeye çalışırsanız, sabun köpüğü gibi uçup gider. Çünkü, vakalarla örülü olaylar zinciri yoktur. Romanda gerçi birçok kişileri ve onların yan yana sürüp giden serüvenlerini bulmaktayız. Ancak, romancının amacı toplumla bağlantılarını koparmış, halktan uzaklaşmış kişilerin tiksinti veren serüvenlerini anlatmak değildir. Onlar birer "vesile"dir ve belli bir zümrenin temsilcileridir. Romancının asıl dileği, onlar aracılığı ile Mütareke yılları İstanbul'unun içyüzünü, siyasî tarihimizin bir döneminin bir köşeciğini aydınlatmaktır. Bundan ötürü, romanın kişileri romanın çatısına kuvvetle bağlanmamışlardır, istediğimizi saf dışı edebiliriz, romanın dokusunda bir eksiklik duyulmaz.

Kimler bu kişiler? Başta Sami Bey ailesi. Kızları Leylâ, dayısı oğlu ve nişanlısı Necdet. Leylâ ile ilişkikleri Necdet'i huylandıracak ölçüyü bulan, İngiliz subaylarından Captain Gerald Jackson Read. Onun arkadaşı Captain Marlow. "Yeni doğmuş bir domuz yavrusu gibi pembe ve şişman vücudu" ile Major Will. Atıf Bey ve karısı Azize Hanım. Madam Jimson ve kocası. Orhan Bey. Homoseksüel Fanny Moore ve "sevgilisi" Nermin. Romanın sayfalarında geçit yapan başlıca kişiler bunlar. Ama, hiç biri, en ağır basanları –Leylâ ve Necdet– bile, romanı yürütmek için gereken gücü taşımıyor. Her biri, oynadıkları rolün önemine göre sahnede gözüküyor, romancının uygun gördüğü ölçüde ve biçimde rolünü yapıyor, yerlerini ötekilere bırakıyor. Romancı isteseydi, sözgelimi, Leylâ-Necdet çiftinin serüvenini romanın belkemiği haline getirebilirdi. Romanda yine de ağır basan, onların karşılıklı ilişkileridir. Nedir ki, bu ilişki, romana eksen olarak seçilmemiştir. Romanın kahramanları diye saymamız, romanda "kahraman" tanımına pek uygun düşmez.

Romanın baş kişilerinden biri olan Necdet'in ruhsal durumu, bunalımları, tereddütleri, kararsızlıkları ustaca belirtildiği halde, karakter çizgisi bakımından aynı başarıya ulaşıldığı söylenemez. Hatta, tutarsız ve çelişik bir durum karşımıza çıkmaktadır: Necdet, romanın başlarında korkunç bir İngiliz düşmanı olarak tanıtılır. İngiliz olan her şeyden nefret etmektedir. "Bir İngiliz'e uzaktan selâm vermek, bir İngiliz'le ahbaplık etmek, bir İngiliz'in bulunduğu topluluğa girmek, hatta tramvay ve vapur gibi umumî yerlerde bir İngiliz'in yanına oturmak bile bu genç adam için dayanılmaz bir azap olurdu." İşte bu nitelikteki kişinin kokmuş ve çamura batmış çevreden uzaklaşarak Kurtuluş Savaşı'nı yapanların saflarına katılması, Anadolu'ya geçmesi (nitekim arkadaşı Cemil Kâmi bu yolu seçmişti) beklenirken, bu umudu boşa çıkarıyor. Yakındığı, nefret ettiği, tiksindiği bir çevrede ve oradaki insanlar arasında kalıp gününü gün etmeye bakıyor... Gerçek yurtsever böyle mi davranır ve bize tanıtılan Necdet böyle mi yapmalıydı?

Romancı, Necdet'in durumundaki çelişmeyi, Leylâ'ya olan tutkunluğuna bağlamaktadır. Leylâ kendisini ne denli küçük düşürmek isterse

istesin, gözünün önünde İngiliz subayı ile flört yaparsa yapsın, bunları hoş karşılamasa bile hepsine katlanıyordu. "Çünkü başka türlü yapmasına imkân yoktu. Leylâ onda içgüdüsel düşkünlük olmuştu. Leylâ ihtiyacı, Leylâ ihtirası onun derisi içinde uluyan bir hayvandı. Ne akıl ve anlayış, ne de irade bu hayvanı tutmaya ve yatıştırmaya güçlü değildi."

Ama aynı Necdet, kurtarıcı kuvvetler, "yağız benizli ve çocuk bakışlı askerlerimiz ilk adımlarını Dolmabahçe rıhtımının taşlarına basar basmaz" birden değişiveriyor; içine kapanık, her şeye boyun eğen, suskun kişiden iz kalmıyor. "Artık eski benliğini tanımıyor; o buna, hızla giden bir geminin kıçından bakıldığı vakit, kıyıda duran bir adamın ufalıp ufalıp nihayet bir nokta halinde kalışı gibi görünüyordu." Hatta, "kendi kendisine kaldığı saatlerde '*Acaba ben öldüm de ruhum başka bir yıldıza mı geçti? Acaba bir zamanlar bana bahsettikleri ahretle ilgili ve ebedî hayatın görüşleri içinde miyim?*' diyordu."

Romancımız, ulusal kuvvetlerimizin İstanbul'a girişinden sonra Necdet'te görülen bu değişmenin yadırgatıcılığını fark ederek, ortadaki çelişmeyi bir başka "gerekçe" ile açıklamak zorunluluğunu duyuyor. Ona bakılırsa, Necdet'in böyle kişilik değiştirmesi olağan sayılmalıdır. "Zira, bu genç adam, yalnız memlekete ait umumî kinlerin hıncını değil, doğrudan doğruya kendi şahsî acılarının da intikamını alıyordu." Neyleyelim ki, bu "gerekçe", Necdet'in davranışlarındaki ikiliği ve karşıtlığı "mazur" göstermeye yetmiyor.

Necdet'in nişanlısı Leylâ; ulusal duygudan yoksun, olasıya soysuzlaşmış, içgüdülerinin tutsağı bir kızdır. Babası Sami Bey, Düyun-i Umumiye'nin eski yüksek memurlarından bir "alafranga emekli tipi"dir. "Sami Bey, Tanzimat devrinin meydana attığı o biçim alafranga Türklerdendir ki Türk'ten başka her milletin gücüne inanırlar ve Türkiye'ye ait meselelerin mutlaka başkaları tarafından halledilebileceği fikrindedirler." Bu inançta olduğu içindir ki, "Şehrin üstünde esen bu sert rüzgâr–İstanbul'un düşmanlardan kurtarılışı–onun ihtiyar salon adamı ciğerlerine fazla geliyor ve aklı Garp devletlerinin bizim kılıçlarımız önünde siyasî bir bozguna uğramış olabileceklerine ihtimal veremiyordu. Türk zaferi!.. Bu, onun alışılmış düşünce tarzlarını bozan; bu, onun senelerden beri taşıdığı siyasî ve sosyal inanışları sarsan, hülâsa bu, onu rahatsız eden, bu, onun keyfini kaçıran bir hadiseydi." Böyle bir babanın kızı da elbet kendisine benzeyecekti. Ulusal bilinçten yoksun olacaktı. Yurt bütünlüğü, özgürlük, bağımsızlık gibi kavramlara dudak bükecekti. Hatta bunları hiç bilmeyecekti. Sami Bey, hiç değil, Batı'nın üstünlüğünün farkında idi. Kızı Leylâ, ne tarihimizi biliyor, ne geriliğimizin farkında, ne de Batı hakkında belirgin bir düşünce taşıyor. "Bu genç Türk kızına Türk'ün zaafı gibi Avrupa'nın gücü de hiç bir şey söylemezdi. Zira, şimdiye kadar bu iki varlığı birbiriyle karşılaştırmaya bile lüzum görmemişti. Onun gözünde İngiltere

nasıl tanıdığı beş on İngiliz'den ibaretse Türkiye'nin sınırı da kendi yaşadığı muhitin çemberinden daha geniş değildi." Kendisini bir düzensizlik dünyasının akışına öylesine kaptırmıştı ki, monden ve levanten çevrelerle sıkı ilişkileri, babası Sami Bey'i bile tedirgin ediyor, zaman zaman kızına: "–Artık bu kadarı da fazla!" demek zorunda kalıyordu. İşi, nişanlısı Necdet'i bir kıyıya itecek kerteye vardırmıştı. "Her şeyi, her hareketi, her düşüncesi bir gösterişten, bir süsten, bir monden hevesçilikten ibaret olan bu züppe kız", yeryüzünde insanların davranışlarını sınırlayan, ölçülü olmaya zorlayan, onları her istediklerini uluorta yapmaktan alıkoyan birtakım sosyal kuralların bulunduğunu aklına getirmiyordu. Keyfince, arzusunca, başı boş, kural dışı bir yaşayışın ta içinde idi. Hem nişanlıdır, hem de Captain Jackson Read'le çok ileri derecelere vardırdığı bir ilişki kurmuştur. Ne birinden, ne ötekinden vazgeçiyordu. Birisi, İngiliz subayı, ona ün, şeref, başarı sağlıyordu; Necdet'te ise "etinin tabiî susuzluğunu" gideriyordu...

Romanın yerli, yabancı öteki kişileri de yaşamı Leylâ biçiminde anlayan düşük yaratıklardır. Yaşam, onların gözünde, cinsel isteklerin, sapıklıkların serbestçe ve bayağıca sergilendiği bir alandır. Çekinmenin, utanmanın gereği yok. İnsan, yaşadığı sürece, içgüdülerinin ve cinsel isteklerinin gereklerini yerine getirmelidir; hiç bir korku, hiç bir engel tanımadan. Romancı, kişilerinin olasıya iğrenç ve tiksindirici davranışlarını, roman boyunca, sergilemiştir. Kimi sayfalarda, Batılıların "banal" dedikleri soydan, hatta Zola'yı geride bırakan sahnelerle karşılaşıyoruz. Nermin–Fanny Moore, George Marlow-Atıf Bey ilişkileri bu niteliktedir. Karaosmanoğlu, bunu özel bir amaçla yapıyor: Mütareke zamanının bozulmuş, çürümüş, kokmuş, çığırından çıkmış havasını yansıtmak için.

Karaosmanoğlu, portreleri tam vermez; yeri geldikçe, parça parça, eksikleri tamamlar. Bundan ötürü, roman kişilerinin tek sayfa içine sığdırılmış portrelerini bulamayız. Bir yerde bıraktığımız roman kişisini, bir başka yerde, biraz daha belirgin çizgilerle yakalarız. Bu yöntem, hemen bütün romanlarında uygulanmıştır. Kalıplanmış, donmuş, son biçimini almış bir portre yerine, gerektikçe tamamlanan, zamanla ve kişinin olaylar karşısındaki tutumu ile değişen bir portre, elbet daha doyurucu ve ilgi çekici olur.

Roman on dokuz bölümdür. Romanlarını bölümlere ayırmak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun bir özelliğidir. Bölümlerin ya adı vardır, ya da numaralanmıştır. Kimi romanlarında épigraphe'lardan yararlanmıştır. *Sodom ve Gomore*'de de bu yönteme başvurmuştur. Bölümler hem numaralanmış, hem de *Ahd-i Atîk* ve *Ahd-i Cedîd*'ten, *Paulus Resulün Romalılar'a Hitabı*'ndan parçalar alınmıştır. Epigraf, ilkin, Namık Kemal'le edebiyatımıza

girmiştir. *İntibah-Sergüzeşt'i Ali Bey* romanının her bölümünün başında, Türk ve İran şairlerinden alınmış beyitler vardır.

Namık Kemal'in denediği yöntemi Yakup Kadri de uygulamıştır. Bölüm numaralarının altında, kutsal kitaplardan aktardığı parçalar görülmektedir. Bunlar, o bölümdeki olayların özeti, kısaca yapılmış yorumu niteliğindedir. Bu epigraflara bakarak, o bölümde nelerin anlatılacağını, ya da olayların nasıl gelişeceğini kestirebiliriz. Epigraflar, bölümlerin anahtarları durumundadır.

Romanın bir başka özelliği de, romancının zaman zaman araya girmesidir. Karaosmanoğlu, romanın kişilerinden birisinde temsilcisini bulmadığı zaman, bu yola yönelir, düşüncelerini düpedüz ortaya döker. *Sodom ve Gomore*'nin çeşitli yerlerinde bu tutumla karşılaşmaktayız. Özellikle XVIII. bölüm (s. 338-359) baştan aşağı romancının ağzından yazılmıştır. Çünkü o, romanlarına kendini katan, kendinden bir şeyler ekleyen romancılardandır. Romanını yazarken, bir an geliyor ki, içinde, romanın kişileri arasına katılmak isteği beliriyor; ya da, kişileri ve olayları değerlendirmede, dolaysız anlatım gereksemesini duyuyor. Bu gibi hallerde, romanın kişilerini bir yana iterek, sahnede görünüveriyor.

Sodom ve Gomore'yi okuyanlar görmüşlerdir ki, roman, sonlara doğru hızlanır; olaylar, çok çabuk gelişir ve roman, birden sona erer. İnsana öyle gelir ki, romancı bile anlattığı şeylerden tiksinmiş, tahammül edememiş, romanın bir an önce bitmesini istemiştir. Bir başka açıdan bakılınca, romanın son bölümlerinin hızlı gelişmelere sahne olmasını olağan karşılamak gerekir. Çünkü, romancı amacına ulaştığına göre, kurtarıcı ordu İstanbul'a girdikten sonra, ortada artık anlatılması gereken bir şey kalmamıştır. İşgal kuvvetleri, "o mağrur, o küstah, o her biri bir Firavun kadar korkunç İtilâf subayları", şimdi "bir esirler karargâhında bir yığın harp esirine döndüler. Dün, işgal ettikleri şehirde şimdi sarılı ve hapis gibiydiler. Hepsine bir dağınıklık ve sefillik geldi." Yalnız İstanbul'u değil, ellerinden gelse bütün Türk ulusunu "manevî ve ahlâkî bir iflâsa doğru sürüklemek" isteyenlerin zavallılıklarını ve yerlerde sürüklendiklerini, korkudan benizlerinin sarardığını, "umacıdan korkan ürkek çocuklar gibi kulaklarını tıkayıp, gözlerini yumup hepsi bir köşeye sinmiş" olduklarını görmek yetmez mi? Onların çektikleri azap, Tantalos'un, Sisyphos'un, ya da Danaid'lerinkinden daha mı azdır?

Biz böyle düşünüyoruz ama, romanın hızla sona erişini başka biçimde yorumlayanlar da çıkmaktadır. Sözgelimi Nahit Sırrı (Örik), konuya değişik açıdan bakıyor. "*Sodom ve Gomore*'nin türlü ırk ve milletten o sayısız şahsiyetlerini dimağının kudretiyle yaratmaya ve üslûbunun füsunuyle giydirmeğe çalışmak kendisini o derecede yormuş ki, bunların doğduktan

sonra yaşamaları da icap ederken, vaka ve hareket görmüyor ve artık her sahifede biraz daha heyecan ve dikkatimiz yorularak, son yaprakta o âciz Necdet'in niçin birdenbire öyle millî bir kahraman edası almaya lâyık görüldüğünü bile düşünmeye lüzum görmeden kitabı kapatıyoruz. Çünkü o kadar mühim bir devri çok eşhas ile pürhayat ve heyecan kılabilmek için, belki birkaç senenin sabırlı çalışması lâzımdı. Halbuki Yakup Kadri Bey eserini *Milliyet*'te tefrika edilirken *günü gününe yazdığını* kendisiyle mülâkatında Fikret Adil Bey'e söyledi[10]."

Demek oluyor ki, Nahit Sırrı Örik'e göre, romancının son bölümler üzerinde yeterince durmaması –ya da duramaması–eserini "günü gününe" hazırlamak zorunluluğundan doğmaktadır. Romanın birinci baskısında, ne zaman yazıldığını bildiren bir açıklamaya rastlamıyoruz. Fakat ikinci baskının dış kapağındaki notta, *Sodom ve Gomore*'nin "Millî Mücadele günlerinde" yazıldığı belirtiliyor.

Nahit Sırrı Örik'in sözleriyle bu not arasında çelişme vardır. Roman, Nahit Sırrı Örik'in iddia ettiği gibi, tefrika halinde gazetede yayımlanırken "günü gününe" mi yazıldı, yoksa, kapaktaki notta işaret olunduğu üzere "Millî Mücadele günlerinde" hazırlanıp da sonradan mı tefrika edildi? Bir üçüncü nokta daha: İkinci baskının son sayfasında, 1927-1928 tarihleri okunmaktadır (s. 371). Bu iki tarih neyi anlatmaktadır? Normal olanı ve akla yakın düşeni, eserin yazılış ve bitiriliş tarihlerini bildirdiğidir. Yani, romana 1927 yılında başlanmış, 1928 yılında bitirilmiş ve aynı yılda yayımlanmıştır, anlamı çıkmaktadır. Gerçek böyle ise, o zaman, yukarıdaki iki iddia çürüyor demektir. Bu tutarsızlıkları gidermenin tek yolu, romancıya kalmaktadır. Yapacağı açıklama, bibliyografya bilgisi ve edebiyat tarihi bakımlarından çok yararlı olacaktır.

Sodom ve Gomore, bir "ahd" in gerçekleşmesidir; bizi "iliklerimize kadar çürütenlerin" hikâyesidir. Siyasî ve toplumsal gerçekleri yansıtması bakımından, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun en önde gelen romanlarından biridir. Siyasî ve toplumsal tarihimizi yazacaklar için, "belge-roman" niteliğindedir. Onda bu özelliği bulanlar, düşüncelerinde yanılmış sayılmazlar.

10 Nahit Sırrı (Örik), *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi*, İstanbul, 1933, s. 53–54.

TDK'nun Yeni Yayınlarından:

DİLBİLGİSİ

Tahir Nejat Gencan

Fiyatı : 20 lira

ZİNCİR KOPMASI

Tutsak gölgemi kutsal bir çölün bakır kokusu ovalarına bıraktım
Eski bir tüfek gibi durur şimdi o dingin sarı sularda
Güneşi ve ay ışıklarını hiç görmemiş paslı bir zincir de olabilir
Çok dar geçitlerden yürüdüm ölüme doğru ıslak bir ceylân gibi
Bir yere geldim dayanılmaz sızılarla, susuz kartal gibiyim özlemden
Sağ yönümde tutsak ulusların zincir sesleri, kıyılarını döven aç bir deniz
Sol yönümde özgürlük kokan karanfiller, yeni bir düzenin kirsiz dağlarında
Arkamda bir başka ölüm, aç etime aç yılanları koşuyor kutsal çölün
Önümde hiç görmediğim görkemli bir ateş, bunu yakan bir yiğit olmalı
Durdum ve attım kendimi ateşe, şimdi yüzüm ateşe dönük.

Hangi çağlardan kalmış kapanmaz yaraların bu içe vuruşu
Silintisiz bir andıç gibi belleğim, açıp okuyorum o yılgın savaş anılarını
Çoğu zaman bir anıt gibi yaşamışım, buna eski bir çöl devesi de denilebilir
Hiç bir şeye direnmemiş, karşı koymamışım; zincir taşımışım öylesine
Önüne gelen dövmüş beni, şimdi bunu sızlayan kemiklerimden anlıyorum
Kutsal çölün kumlarını gözlerime dökmüşler, güzeli ve çirkini tanımamışım
Ne söylemişler, ne vermişlerse alıp cebime koymuşum sessizce
O insanları hiç, ansımıyorum, tümü de teneke kutular gibiydi kanımca
Yalnız Kurt gözü'nü ansıyorum, söylerse bir o söyler geride kalanların
bağımsızlık türküsünü
Alnım ateşe dayandı doğruldum sessizce, yaşamak güzel şey
Şimdi mavi bir çelik gibiyim artık; ölümler, çılgınlıklar benim için
Çeliği sertleştiren su gibi içtim ateş'ten şarabı
İşte gelip dayandım yeni bir düzenin mutluluk taşacak kapısına
Şimdi yüzüm ateşe dönük.

Uzattım kollarımı, köprü kurdum içimdeki azgın sulara seni gelirsin diye
Şimdi mutluyum taze ekmek dolu tekneler gibi
Yürü biraz gidelim adını ettiğim o dağlara doğru
Tutsak olduğum güneşin bereketli topraklarında buğdaylar savruluyor
Sen de saçlarını savur bu ateşe, petrol ve bakır kokusunu çılgın gibi seviyorum
Sen ağlarken kanlı savaş arabaları geçiyor üstümden tutsak türküleriyle

Bulut dağılması gibi bahar'ın yine geleceğini biliyorum
Onu, umutlarımız gibi yoksul evlerimizin kırık camlarına bırakır bir rüzgâr
Sonra yeni bir düzenin yeni güneşi dökülür tutsak pazarlarının ıslak taşlarına
Savaş alanlarının barut ve kan kokan sisleri de dağılır
Genişler o eski dar çağlar yan yana açılan kollarımızda
Ölmeyen savaşçılar döner gelir köylerine, yine tedirgin yine yoksul
Yine başlar toprağın ve ekmeğin savaşı
Yine duyarsın yeni doğan bir çocuğun ilk gülüşünü, ilk ağlayışını
Benim de ilk gülüşümü, ilk ağlayışımı duymuştu anam
Şimdi kollarım sana uzanık, savaş arabaları geçiyor üstümden aç ölüleriyle
Ellerimde en dayanılmaz acılar ve tükenmez savaşların yarası içimde
Yine de mavi bir çelik gibiyim özgürlükten, mutluluktan, barıştan yana
Yüzüm yeni doğacak güneşe dönük.

Acı bir yağmur yağıyor aç taşların çıplak et parçalarına
Uzak bir yer değil, şurda; içime yağıyor Vietnam'a düşen mermiler gibi
Bıçak gibi elimi kesiyor tutunduğum ıslak güller
Özgürlük savaşçılarını ya darağacına gönderirler ya kurşuna dizeler
Bunlar güneşin doğmasını durduramaz beni ağlatma şimdi
Yüzümün yarısı çoktan ışıdı ve çoktan koptu zincirlerin yarısı
Boşuna mı girdik bu dar sığınaklara ve boşuna mı yanıyorum ben
Ben seni bekliyorum, güneşi bekliyorum yoksul bir pencerenin önünde
Gelinlik kızlar gibi bahara hazırlanıyor içimdeki kiraz ağaçları
O sımsıcak an'ı duyuyorum delikanlılığımın tükenmeyen erkek gücünde
Seni bekliyorum doğmamış güneşi toprak çanaklardan içenler gibi
Kıvrıla kıvrıla tüten üzüm bağlarının yoksul evlerinde
Savaş arabaları geçiyor kollarımın üstünden dar çağların türküleriyle
Seni bu savaş arabalarında bekliyorum ilk çocuğunu bekleyen bir baba gibi mutlu
Şimdi yüzümü görsen tanıyamazsın
Yüzümde yaşıyor yeryüzünün kutsal açları, yoksul tutsakları
Yüzümde yeni doğacak güneşin daha doğmamış ilk aydınlığı
Şimdi yüzüm ateşe dönük.

Faik Sabri CEYLÂN

TİYATRO VE SİNEMA SANATLARI ARASINDAKİ AYRIMLAR

GÜRKAL AYLAN

Bu iki sanatın birbirinden ayrıldığı noktaları kesin bir biçimde belirlemeyi öngören bir inceleme yapmak yerine, bunlar arasındaki benzerlikleri bulup çıkarmağa olanak verecek bir karşılaştırmaya gidilince, seyirlik sanatı olması bakımında, gerek tiyatronun ve gerekse sinemanın büyük halk yığınları üzerinde son derece önemli bir rol oynadığı konusunda öncelikle durulacaktır, ister istemez. En bilgisizinden en aydınına değin, çeşitli düzeylerdeki kişilerle dokunan kitlelerin, günümüze doğru gitgide yükselen bir çizgeyle, tarihsel gelişim içinde bu güçlü ve etkili sanatların çekiminde kaldıkları bir gerçektir. İşte bu çekim, dünya üzerinde pek çok sanatçının –yazar, oyuncu, yönetici vb.– bu seyirlik sanatları arasında bir çırpıda bir seçim yapmasını engellemiş, onları bunların birinden birine tam anlamıyle bağlanmaktan alıkoyacak bir kararsızlığa, iki-yanlılığa itmiştir.

Sinema ile tiyatronun ikisinde de ortak nokta şudur: ikisi de seyirci ile vardır. İkisi de seyirci için oynanır, seyirci olmayınca bunların varlığından söz etmek yanlış olur. Ne var ki, seyirciyle olan alışverişleri, ikisinin de kendilerine özgü yol ve yöntemleri içinde geçer. Biraz sonra inceleyeceğimiz bu ayrılıklar, onları umursamazlıktan gelerek, ya da küçümseyip hafife alarak her iki sanat alanında da at koşturmağa kalkışan sanatçıları çoğu kez yanıltır, yol ve yöntemlerde zorlama bir uzlaştırmaya gidilmesi yüzünden ikisi de yarım kalır, eksik kalır, her iki alanda da başarı beklemek uzak olasılık olur çıkar. Gerek tiyatroda, gerekse sinemada, yazar, oyuncu, yönetici olarak varlık gösterebilenler, üstün yetenekli, akıllı ve gerçekten usta sanatçılardır. Tiyatro ve sinema sanatları arasındaki ayrımların en önemlilerinden biri, hiç kuşku yok ki, seyirci ile olan ilişkilerindeki başkalıktır. Tiyatroda, seyirci ile sahne, oyun ve oyuncular arasında dozajı sürekli olarak değişen bir ilişki olduğu halde, sinemada seyircinin bu sayılanlarla bir ilişki kurması beklenemez. Bunu biraz daha sınırlandıralım, sinema oyuncusuyle seyirci arasındaki bir ilişkiden sözedilemez. Tiyatroda her şey bir oyunyeri üzerinde geçer. Bu oyunyeri, klasik anlamda bir sahne de olabilir, açıkhavada, kırda düz bir toprak parçası da. Seyircilerin bu oyunyeri önünde dizilişleri de ayrı biçimlerde olur. Kimi oyunyerleri seyircileri karşılarına aldıkları gibi, kimileri de onların çevrelerinde toplanmasını gerektirir. İster şu biçimde olsun, ister bu, tiyatro seyircisi duygu ya da us yoluyle ortada oynanan oyuna katılır. Çünkü, önünde bir öyküyü yansılayan oyun-

cular kendisi gibi canlı kişilerdir. Oysa sinemada oyuncular yerine görüntüleri, üç boyutlu bir oyunyeri yerine bir yüzey, bir beyaz perde vardır. Seyircilerin sinemada zaman zaman gösterdikleri tepkiler, bu beyaz duvara çarparak yiter. Seyirciden gelen tepki sinema oyuncusunda hiç bir şey değiştirmez. Seyirci falanca jeste, filânca konuşmaya istediği denli karşı olsun, elektrik kesilmesi olmadığı sürece önceden sarılıp sarmalanan bobinler, tam anlamıyle vurdum duymaz kesilip iki üç saatlik bir süre içinde dönüp duracaktır. Oysa tiyatroda durum bambaşkadır. Tiyatro seyircisi çoğu zaman tiyatro oyuncusunun denetleyicisidir. Beğenmediği ya da beğendiği hareketlerde, sahnelerde gereken tepkiyi hemen gösteriverir, tepki olumsuzsa oyuncu hemen kendine çeki düzen vermeli, dikkatini yanlış hareketine çevirmelidir. Seyircinin olumlu, destekleyici tepkisi oyuncuyu coşturur, ona güven verir. Sinema tiyatro gibi organik değildir. Tiyatro seyircisinin oynanan oyun üzerinde az da olsa payı vardır, onun araya girmesiyle oyun yörüngesine oturur çoklukla.

Bir de süreç sorunu var. Tiyatroda bir oyuncu, rolün ana çizgisi boyunca, oyununu kesiksiz olarak oynar. Oysa, beyaz perdeye iki üç saat boyunca yansıtılan film, değişik zamanlarda meydana getirilmiş sahnelerin, parçaların birbirine eklenmiş biçimidir. Söz gelimi bugün rol gereği ölen sinema oyuncusu, yarın bir aşk sahnesinin çekimine girebilir. Demek oluyor ki, sinemada bir süreçten söz edilemez. İş böyle olunca, sinema oyuncusunun görevi oldukça kolaylaşır. Öyle ya, tiyatro oyuncusu her gün, günde en az bir kez olmak üzere –özel tiyatrolarımızın birinde günde dört kez gösteri vardır– iki üç saatlik oyunu bir, iki, üç, belki de on ay süreyle oynamak zorundayken, kötü olan sahnelerin tekrarlanmasından başka bir sıkıntısı olmayan sinema oyuncusu filmin çekimi biter bitmez rahat bir soluk alır ve yeni filmi için hazırlığa geçer. Bu arada bir noktaya daha değinmeliyiz: çekim işleminin çok kesintili olması dolayısıyle sinema oyuncusu kendini rolüne, hikâyenin gidişine kaptırmağa zaman bulamaz. Başka türlü söylemek gerekirse, oyunun ve rolün havasına giremez.

Yukarda anlatılanlardan da kolaylıkla anlaşılacağı gibi, tiyatro oyununun her zaman değiştirilmeye, rötuşlanmaya hazır bulunması, buna uygun bir durum göstermesine karşılık, film, olup bitmiş, diyeceğini demiş, katı ve kapalı bir yapıttır. Bir tiyatro oyunu, provaların başlangıcından son gösteri gününe değin, seyircilerin tepkileri, durum alışları yardımıyle –buna oyuna katılanların kişisel gözlem ve denetimlerini de eklemek gerekir– daha bir güzel, daha bir bütün, daha bir kusursuz olmaya doğru gelişimler gösterebildiği halde, aynı yumuşaklığı, aynı eğilip bükülürlüğü bir sinema yapıtından bekleyemeyiz. Gerçekten, dünya tiyatrolarının hemen hepsinde sık sık rastlanan bir durumdur, –hele metni geri plana atan doğaçtan gösterilerde bunun karşıtı beklenemez– hemen her gösteride, farkedilmeyecek

derecede küçük de olsa, birtakım değiştirmeler yapılır. Oysa bir sinema yapıtı seyirci önüne çıkarıldığı anda, sansür kurumunun ve makinistin beklenmedik azizlikleri hariç, hiç bir değiştirmeye, hiç bir rötuşa olanak vermeyecek bir durumdadır. Artık her şey bir "günah-vebal" sorunu olup çıkmıştır. Yapıtın güzel ve kusursuz, ya da şöyle diyelim, çok az kusurlu olması için filme emeği geçen tüm elemanlar ellerinden geleni esirgememeli, tempo iyi ayarlanmalı, montaj iyi yapılmalı, kötü sahneler olumlu sonuç alınıncaya değin tekrar tekrar çevrilmelidir. Gösteri-öncesi çalışmalar, denetimler, rötuşlar, senaryocunun da, yönetmenin de, oyuncunun da, kameracının da ellerine geçen ilk ve son fırsattır. Demek oluyor ki, tiyatroda seyircinin eleştirmesine bel bağlandığı halde, sinemada eleştirme, yargılama işini filme katılanlar yapmakta ve yapıt, hiç bir dönüşe olanak vermeyecek biçimde seyircinin önüne konmaktadır. (Burada bir açıklama yapmak gereğini duyuyorum: çeşitli sahnelerin yeniden çekilmesi, sinema yönetmeni ve yapımcısı adına bir üstünlük sağlamaktadır. Oysa tiyatroda sanatçılar bu olanaktan yoksundurlar. Yani, tiyatroda oyunun hiç bir sahnesi tekrarlanamaz. Tiyatro oyuncusu iyi gününde, açıkçası "formunda" değilse, güme gider. Kalkıp da "izin verin, ben şu sahneyi yeniden oynayayım" diyemez seyircilere.)

Tiyatro oyununda kadro sınırlı olmalıdır. Çok kalabalık bir kadroca oynanmayı gerektiren bir yapıtı, devlet tiyatroları dışında, hemen hiç bir özel tiyatro oynamağa yanaşmaz. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Kalabalık kadro tiyatroya büyük külfet yükler. Seyirci olsun olmasın, provalarda ve gösterilerde her oyuncunun ücreti verilecektir. Ayrıca kalabalık kadroyla çalışmak sahneye koyucuyu sayısız güçlüklerle karşı karşıya bırakır. Bu nedenler çoğaltılabilir tabiî. Durum sinema için de aynıdır ama, sinemada giderlerin karışılanması olanağı tiyatroya oranla daha geniştir. Yapımcı büyük kazancı güvence altına almadan kolay kolay büyük yatırımlara gitmez. Hem sonra, film bittiği zaman oyuncuların, figüranların da işi biter. İşte bütün bunlardan dolayı, "sinemada kadro sınırlı olmalıdır" diye bir yargıda bulunmak hem yersiz, hem de gereksizdir.

Sinemada görenek halini almış bir alışkanlık vardır. Bir film en azından bir buçuk saat sürecektir. Arasıra bu alışkanlığın dışına çıkanlar yok değil. Kısa metrajlı belgesel ya da konulu film yapıyor bunlar. Gelgelelim, kısa metrajlı filmlerin büyük sinemalarda oynanma şansları o denli az ki. Sinema sahibi, her şeyden önce kesesini düşündüğünden, halkın eğilimine uyarak uzun süreli filmlere programlarında yer veriyor. Tiyatroda ise bu kalıplar çoktan parçalanmış, eski kalıplar çoktan rafa kaldırılmış durumda. Tek perdelik kısa oyunlar, en az iki buçuk saatlik oyunlar denli ilgi görüyor, seyirci çekiyor.

Tiyatroda vücut ve nesne ölçüleri değişmez. Oyuncu neyse odur. Oysa sinemada görüntüler şaşılacak bir oranda büyür, gerçekdışı olur.

Bunun bir yararı vardır: seyirci en küçük ayrıntıları bile rahatlıkla görür. Ayrıca, sinema oyuncusunun bu yolla seyirciyi etkileme şansı, tiyatro oyuncusununkine oranla çok fazladır. Tabiî aynı şey, filmin yöneticisi için de söylenebilir.

Sinemada görüntülerin büyümesinin yanı sıra zaman da büyür. Daha doğrusu sinema zamanı şaşılası bir cömertlikle kullanır. Şimdi bu "zaman büyümesi" deyimini biraz açalım. Sinemada seyirci bir çeşit yanılsamanın (illüzyon) içindedir, bu yüzden süre ve zaman kavramı değişir, sinema koltuğuna oturan bir seyirci artık bir sinema zamanı içinde yaşamağa başlamıştır. Sinema zamanı içinde duygulanır, sinema zamanı içinde sever, sinema zamanı içinde korkar, öfkelenir. Filmin yöneticisi açıklanması güç bir üstünlük kurmuştur salonda. Dilediğince kullanır zamanı. Öyle sahneler vardır ki, kız oyuncuyle erkek oyuncu bir saat birbirlerine bakarlar, ağır ağır konuşurlar, birbirlerine doğru bir saatte yürürler, elin kalkıp masaya uzanması ve kibriti alması çok uzun bir süre içinde olur. Hele heyecanlı sahnelerde zaman bir türlü geçmek bilmez. Aslında üç beş saniyede olup bitmesi gereken bir olay ya da bir hareket, seyirciye çok uzunmuş gibi gelir. Oysa tiyatroda bu durum oldukça azdır. (Burada, sinemada bir gerilim artırıcı olarak kameranın varlığı düşünülebilir.) Meksika'lı film yönetmenlerinden biri –yanılmıyorsam Octavio Paz'dı– bu ayrılığı çok güzel anlatmıştı bir konuşmasında. Bir filmi örnek göstererek, zaman ve tempo kavramlarını ele alıyordu yönetmen, sinemanın şiirsel dili üzerine yaptığı bu konuşmasında. Örnek olarak verdiği filmde, oyunculardan biri intihar etmek için kendini denize atıyor. Atıyor ama, suya atladığı sırada geçmişi, gerideki günleri, yaşantıları büyük bir süratle, bir şerit gibi geliyor gözleri önüne. Seyirci, "flash-back"ler yardımıyle bunları perdede görüyor tabiî. Ancak, aslında oldukça uzun bir zaman sürecek olan bu ansıma işi, seyirciye normal uzunlukta geliyor, böylece seyirci suya atlama ile suya düşme arasında geçen bir iki saniyelik süre içinde kahramanın anılarını, zamanın farkına varmayarak seyrediyor. En iyisi şöyle söyleyelim: sinema zamanı içinde seyrediyor. Oysa tiyatroda böyle bir sahnenin verilmesi olanaksızdır.

Sırası gelmişken bir başka ayrılığa da dikkatinizi çekmeliyim. Bu da teknik olanak ayrılığıdır. Sinemanın teknik olanakları, tiyatronunkilerle karşılaştırılamayacak denli zengindir. Söz gelimi, sinema için "flash-back" çok güzel ve çok baş vurulan bir olanaktır. Bundan başka bir adam düşünürken, usundan geçenleri kendi görüntüsüyle birlikte perde üzerinde görebiliriz. Bu, görüntülerin üst üste bindirilmesinden başka bir şey değildir. Yalnızca sinemaya özgü bir teknik olanak, başka bir deyimle, bir aldatıdır. (Sinemanın özel aldatılarını teknik olanaklarla bir tutmada sakınca görmüyorum.) Aynı insanı iki kişi olarak aynı sahnede göstermek de yalnız sinemanın başarabileceği bir iştir. Bu kamera aldatısına son zamanlarda

yerli filmlerde de sık sık baş vurulmaktadır. Bu aldatı örnekleri çoğaltılabilir tabiî. Guy de Maupassant'ın "Horla" adlı yapıtından yapılan filmde, adamın gözlerine ışın gelmesi, ya da ne bileyim Fantomas'nın biraz önce imzaladığı çekin üstündeki yazı ve imzaların silinerek yerlerini yalnızca "Fantomas" sözcüğüne bırakması açıkça birer aldatıdır. Ama sinemayı daha da etkili ve önemli kılan, hiç kuşku yok ki, bu aldatılarından çok teknik olanaklarıdır. Bir tiyatro oyununda otomobil yarışı yer alamadığı halde, sinemada böyle bir yarışı soluğumuzu tutarak, doyasıya seyrederiz. Kovalanmakta olan gangster, yalnızca sinemada, trenin vagonlarının üstüne çıkarak, bunların birinden ötekine atlayabilir. Yine yalnız sinemada bir uçağa binip dünyanın her yanını dolaşabiliriz. Orduların birbirleriyle savaşması, büyük bir gerçekçilik içinde, yalnızca sinemada geçebilir.

Tiyatroda başka başka yerlerde geçen olayları, oyunun gidişini aksatmadan seyirciye iletmek güçtür. Bir sürü tablodan meydana gelen bir oyunu eline alıp da baştan aşağı bir okuyan sahneye koyucu, hikâyeyi ne denli beğenirse beğensin, yer değiştirmenin çetrefilliği önünde kara kara düşünmekten kendini alamaz gene de. Gerçekten çetrefil iştir tiyatroda tablo değişimi. Düşünün bir kez, olay bir evde, bir sokakta, bir mahkemede, bir gazinoda vb. geçiyorsa, o sınırlı, o dapdaracık sahneyi sırayla bu tablolara göre değiştirmek zorundasınız. Tiyatrolarda çoğunlukla izlenen yol şudur: ya sahneye birkaç tablo birlikte konur ve ışık yardımıyle gerekli tabloya seyircinin dikkati çekilir; ya da tablo aralarında sahne karartılır ve çok kısa bir süre içinde dekor değiştirilir. Tabiî ki kural dışı durumlardan da söz edilebilir, ama sorarım size, kaç tiyatroda döner sahne ve asansör düzeni vardır? Buna karşılık sinema seyirci için daha ilginç, daha çekicidir. Öyle ya, sahne kararmalarına, dekor sıkışıklıklarına gereksemesi yoktur sinemanın. Kamerayı oradan oraya oynatmak yeter. Bir yönetmen, sanırım Truffaut, şöyle diyordu: "ben bilirim ki seyirci sinemaya her şeyden önce eğlenmek için gelir. Konu ne denli ağır, ne denli eğitici nitelikte olursa olsun, dozajı iyi ayarlamalı, seyirciyi bıktırmamalıdır. Onun için, filmlerimin orasına burasına doğa görünümleri, eğlenceli sahneler serpiştiririm. Seyirciyi ardıma takar, açık yerlere, kırlara, denizlere götürürüm. Yeter ki sıkılmasın, eğlensin." Şimdi gelin de aynı şeyi tiyatro için düşünün. Olanaksız, değil mi? İşte önemli bir ayrılık daha!

Geniş dekor, yer olanakları sinemaya hareket genişliğini, özgürlüğünü de birlikte getirir. Tiyatronun sınırlı mizansenlerinin, hareketlerinin yerini sinemada özgür, rahat jestler, eylemler alır. Seyirci perde üstünde günlük gerçek yaşantıyı bulur. Oyuncu alabildiğine özgürdür, sinemanın sokaklarla, kırlarla, denizlerle, dağlarla, kovalamalarla, savaşlarla yarattığı bu gerçeklik duygusu tüm seyircileri ardına takıp sürükler. Beyaz perdeye aktarılan birçok tiyatro yapıtlarının seyirciyi sıkmalarının nedenini, dekor sınırlılığı denli, hareket ve eylem sınırlılığında da aramak gerekir.

Sinemada yanılsama (illüzyon) ağır basar. Beklenmedik bir anda kapının arkasından çıkıveren tabancalı el karşısında salonu dolduran çığlıklar bu yanılsamaya güzel bir örnektir. Görüntülerin büyümesi ve sinema aldatıları, öteki öğelerin yanı sıra, yanılsamaya hizmet eden şeylerdir. Tiyatroda da yanılsama vardır –sinemadaki denli değilse bile–, tiyatro da seyirciyi bir havanın içine sokup ardından sürüklemesini bilen bir sanattır. Ama tiyatroda amaçlı olarak bu yanılsamanın bozulduğu olur. Epik oyunlar, seyircinin bir hava içine girmesini, duygulanmasını önlerler, yanılsama yaratacak her şeyi yıkıp atarlar. Seyircinin bir tanık olarak sahnede gösterilen olayı seyretmesini, yargısını doğrudan doğruya usuyla vermesini isterler. Oysa, bir sinema oyunu için aynı şeyleri söylemek oldukça güçtür.

Sinemada seyirciler olayları bir başka göz yardımıyle, daha doğrusu aracılığıyle seyrederler: bu da kameradır. Sinema denince usa kamera gelir hemen. Kamera bir el feneri gibidir, yöneldiği yeri aydınlatır, bilinmeyeni seyirciye açar. Yönetmen ve kameracı açısından, seyirci için önemli ve gerekli olanın altını kalın çizgilerle çizer kamera, seyirci adına "seçme" yapma yetkisine sahip bir güçtür o. Can alıcı noktaları kendine özgü yollarla abartır, seyircinin gözleri önüne kor. Oysa tiyatroda arada herhangi bir araç yoktur, seyirci olayları, simgeleri kendince değerlendirir, önemli olanın altını "gözüyle" çizer.

Müzik filmin kolu kanadıdır. Önemli bir destektir sinemada. Bazı Fransız ve İtalyan filmlerinin müziği arka plana atıp, salt konuşmalara önem vermesine karşın, müzik hâlâ sinemada krallığını sürdürmektedir. Heyecanlı ya da duygusal sahneler için film yönetmeninin müzikten medet umduğu herkesçe bilinir. Tiyatroda fon müziği yalnızca kimi oyunlarda vardır. Bunlarda bile teknik bakımdan, sinema müziği tekniğine göre belli bir ayrım göze çarpar.

Bir tiyatro oyuncusu, rolünü önceden ezberlemek zorundadır. Bazı oyuncuların oyunu aralıksız olarak bir iki saat boyunca tek başlarına götürdükleri göz önünde bulundurulursa, bu işin ne denli güç olduğu anlaşılır. Oysa sinemada böyle bir zorunluluk yoktur. (Oyuncuya rolünü ezberleten film yönetmenleri de var tabiî.) Film oyuncusu film çevrilirken bir kenardan sufle eden adamın söylediklerini tekrarlamakla yetinir.

Burada karşımıza bir başka ayrım daha çıkıyor. Bu da tiyatro konuşmasıyle sinema konuşması arasındaki ayrımdır. Tiyatronun kendine özgü bir konuşma stili, kendine özgü tonlamaları, konuşma ritmi vb. vardır. Diksiyon önemli bir rol oynar tiyatroda. Tiyatro oyuncusunun, birçok meziyetlerinin yanı sıra, iyi bir diksiyonu da olmalıdır. İyi diksiyon tiyatro oyuncusunu yarı yarıya kurtarır, dersek pek yanılgılı konuşmuş sayılmayız. Buna karşılık, sinemada diksiyon daha az önemli bir rol oynar. Çünkü fil-

ALAGEYİK

Ben Ilgaz dağlarındaki alageyik
Çoban ateşlerini yakarım geceleri
Tosya ovasında pirinç sularım
Pirinçler bebek dişleri

Kırk bayırı dört ucundan çaktılar
Üstüne güpegündüz çöğür ektiler
Ben bu tarlanın nikâhını bilirim
Sellerle çekip gittiler

Vıcık vıcık ter içinde aşkları
Çekirgeler bölük bölük
Serçeler tabur tabur indiler
Çekip bıçağını durdu ak darı
Toprağın yüzüne tükürdüler
Sonbahar yağmurları

Ben alageyik olduğuma bin türlü pişman
Dağlar dağlara düşman
Elimi cebimden çıkarabilsem
Dağ dağ dolaşmam

Arif KARAKOÇ

---

min sessiz çekilip sonradan başkaları tarafından seslendirilmesi olanağı vardır orada. Yurdumuzda çevrilen filmlerin hemen hepsinde bu yol, yani dublaj yolu izlenmektedir. Böyle olunca da, sinema oyuncusunun işi, tiyatro oyuncusununkine oranla, oldukça kolaylaşmaktadır.

Bir başka ayrım da, tempo ve ritm konusundadır. Sinemadaki tempoyla tiyatrodaki tempo biraz değişiktir. Aynı şey ritm için de söylenebilir. Sinema için uygun olan bir tempo tiyatroya, ya da tiyatro için uygun düşen bir ritm sinemaya uygulandığında, hikâyenin akışında aksamalar, seyircilerde rahatsızlık baş gösterebilir.

Sinemanın tiyatroya oranla daha yaygın bir sanat olduğunu kimse yadsıyamaz. Bir tiyatro meydana getirmenin güçlüklerine karşılık –yapı, oyun yeri, kadro, dekor, ışık, aksesuar, eğitilmiş eleman, oyun bulup hazırlama vb. gibi– sinema, oynatma bakımından son derece pratik olduğu için en uzak köşelere bile gider. Sinemanın yaygın oluşunun nedenlerinden biri

NEDENLER YETERSİZ

Yadırgadık başımıza gelenleri
Kim alıştırdı bizi bu yemeklere
avuntu aramanın da geçti zamanı
Tüm öyküleri tükettik tek tek
Alışmışız artık bir kez

Ezilmiş karnımıza kar yağdı
Sıcak çorbalara doğradık kaygımızı
Mutlu tipileri gözledik elgin elgin
Sıcak camlar ardından

Işın demetleri vurdu yüzümüze birden
Suç bizim değildi oysa
Elginliği yoldaş verdiler yanımıza
Biz de kalktık satıcıları denetledik

Kendimize sorup durduk nedenleri
Derken çıktığımız yere dönüverdik
Bölük bölük mutları izliyoruz şimdi

Selçuk YÖNEL

---

de, hazır seyirciyi her zaman, her yerde bulabilmesidir. Buna eğlendirici niteliği dolayısıyle kazanç getiren bir sanat olduğu gerçeği de eklenebilir.

Bir filmin yapılabilmesi bazı koşullara bağlıdır: söz gelimi her şeyden önce bir yönetmen, bir kameracı gerektir. Bunlar olmadan film yapılamaz. Oysa tiyatro oyunu bunlar olmadan pekâlâ ortaya konulabilir. Oyuncunun hem başrolünü oynayıp hem de yönetmenliğini yaptığı oyunlar vardır; dumanı üstünde bir örnek: Genco Erkal'ın sahneye koyup oynadığı *Bir Delinin Günlüğü* adlı oyun.

Sinemada yapım giderleri genellikle kabarıktır. İddialı bir film için milyonlar harcandığı olur. Çünkü araya bir de saydam kâğıt gideri girer. Her ne kadar son zamanlarda –yeni dalga yönetmenleri– senaryodan, oyuncudan, dekordan vb. kısma yoluyle yapım giderlerinde bir kısıntıya gitme eğilimini göstermişlerse de, yine de sinemanın tiyatro denli ekonomik bir sanat dalı olmasını sağlayamamışlardır.

Son olarak önemli bir ayrım üzerinde daha durmak istiyorum. (Daha önce de Charles Dullin bu noktayı enikonu eşelemişti.) Tiyatro oyuncusu, yorumuyle, oyunuyle yazarın çizdiği tipe bir perspektif kazandırır, onu daha bir kesinlikle, daha bir açıklıkla ortaya çıkarır, yani ona bir kişilik verir. Bu kişilik verme işi oyuncudan oyuncuya değişir, ama değişmeyen bir şey vardır: oyuncu tiyatroda kendi kişiliğini arka planda tutar. Bir oyunda serseri, dolandırıcı, kötü bir tip olan A'yı canlandıran oyuncu öteki oyunda iyilikseven, başkalarının mutluluğu uğruna kendi mutluluğunu fedâ edebilecek bir tip olan B'nin karakterine giriverir. Tiyatroda önemli, unutulmaz kişilikler, tipler daima olagelmiştir: Hamlet, Macbeth, Antigone gibi. Bu adlar anıldığı zaman, usumuza hemen tanımladıkları tipler, karakterler gelir. Bunları oynayan oyuncuları daha sonra düşünürüz. Oysa, sinemada oyuncu görüntüye kendini de ekler. Sinema oyuncusu yarattığı tiple hep iç içedir. Her zaman ön plandadır. Falanca, ya da filânca karakteri çizen bir oyuncunun, Jean Moureau'luğu, Alain Delon'luğu, ya da ne bileyim Elizabeth Taylor'lığı ağır basar sürekli olarak.

Tiyatro ve sinema sanatları arasındaki ayrımlar daha da çoğaltılabilir. Birbirlerine benzedikleri noktalar da çoktur tabiî. Biz yalnızca bu ayrımlar üzerine bir ışık tutmak istedik. Şimdi buraya değin anlatılanları bir özetleyelim:

Tiyatro	Sinema
bir süreç söz konusudur	bölüntülüdür
seyirciyle ilinti	seyirciye uzaktır
seyircinin tepkisi etkili olabilir	tepkiler bir şey değiştirmez
aldatılar sınırlıdır	aldatılar çoktur
yer ve dekor olanakları sınırlı	geniş olanaklar
geçmişe dönüş, eskiyi anış, daha çok sözler yardımıyle olur	"flash-back"ler
nesneler, kişiler olduğu gibidir	görüntüler büyür
hareketler oyun yeriyle sınırlıdır	hareket özgürlüğü
zaman ölçülüdür	zamanı cömertçe kullanır –ritme bağlıdır zaman
oyuncuyle seyirci arasında araç yoktur	kamera
oyun kısa ya da uzun olabilir	genellikle uzun
kendine özgü dili, konuşmaları vardır	diksiyon ikinci planda gelir
kadrosu sınırlıdır	kalabalık kadro
yanılsama ve yabancılaştırma	yanılsama ağır basar
müzikten destek almaz	fon müziği
oyun oynanmakta olandır	sahne yeniden çevrilebilir
daha ciddîdir	eğlendiricidir–yaygındır
rol ezberlenmelidir	ezbere gerek yoktur
teknik olanakları dardır	oyuncu tavanda baş aşağı yürüyebilir
oyuncunun kendi kişiliği geri plandadır	oyuncu görüntünün, tipin içindedir

BİLİNÇ, SANAT VE TARİH

HÜSEYİN SEÇMEN

I

Bugün tarihten ne anlamalıyız? Bu sorun çözülmedikçe, öğrencilerimizi yeni bir toplum ve insan anlayışına ulaştırmamız olurlu değildir. Bu yolda, anlamlı bir sonuç elde etmek için, insanın bilincine ermesi uğrunda çağlar boyu yaptığı atılışların belgelerini arayıp bulmak; bu belgelerle günümüzün sorunları arasında ilgiler kurarak, yüzyılımız insanını yaratan etkenlerin oluşumunu yeni görüşle açıklamak yönünde yan tutmaz bir çaba göstermeliyiz. "Çevremize belli bir yolda tepki gösterdiğimizi, içimize baktığımız zaman, duygularımızda ve düşüncelerimizde cansız nesnelerde bulunmayan bir özellik gördüğümüzü" [1] anladığımız an bilinçli bir insanız demektir. Russel'ın bu tanımı oldukça geniş olmakla birlikte, insanın bilincine ermesi için yaptığı savaşın gizli gücünü göstermemesi, gerçek yaşamın belgelerine eğilmeden, yalnızca ruhbilim ışığında yapılmış bir tanım olması açısından yetersiz görülmektedir. Bu tanımı anlamca tamamlamak istediğimizde, insanın kendini saran fizik doğayı, usu ile, tarihin her bölümünde gene kendine bağımlı yapmak tutkusunda olduğunu, iç olgunluğuna yaklaşması yönünden de kendini aşmak isteyen bir tutumla çabaladığını görmemiz gerekir. Bu çaba, insanın özdeğe üstün olmasının utkusu ile süslendiği çağlarda değerlendirmesi oldukça kolay belgeler vermekle birlikte, gerek din, ahlâk gibi değişmelere şiddetle karşı koyan kurumların, gerek ekonomik güçsüzlüğün toplum kişilerini kararsız yapan ruhsal dengesizliğinin, gerekse toplumda düzeni sağlamakla görevli yöneticilerin türlü nedenlerle kurmak istediği baskı düzeni altında, edilgin bir yaşama ortamına sürülmüş sınıflarla ilgili belgelerin incelenmesi ise büyük zorluklar göstermektedir. Çünkü, bu belgelerde, insanların düşünceleri daha çok simgelerle anlatılmıştır. Öte yandan da üstün sınıfların baskılarından kurtulmak için, en açık anlamı ile özdeksel sorunlarla ilgili düşünceler bile fiziküstü bir ortamın içinde biçimlendirilmek istenmiştir. Örneğin: Bugüne değin, toplumsal ve ruhbilimsel öğeler bir yana itilerek incelenen tekke yazını ürünlerinin yukarıdaki özellikleri gösterdikleri açıkça görülmektedir. Böyle olmakla birlikte, bu belgeler üzerinde yapılacak dikkatli eleştiriler onların çok zengin bir ruh savaşının verimleri olduğunu, ruhun yükseltilmesi biçiminde, kendini anlatmak isteyen bir benlik elde

1 B. Russel: *Belim ve Din* s. 13

etme çabasının insanca ama çekingenliklere dolu meyvaları olarak görmemizi kolaylaştıracaktır.

İnsanda bilinçli oluş, hem geçmişi hem de anı çok iyi birleştiren büyük bir yaratma gücü taşır. Bu güç, kişiyi kendi dışındaki doğuya karşı savaşkan yaptığı gibi, kendi iç değerlerini de bir yandan kendisine, öte yandan da soydaşlarına karşı daha anlamlı bir ortam içinde uyuşmaya çağırır. Kişi doğayı kendine bağımlı kıldıkça benlik bağımsızlık kazanır. İnsan iç özgürlüğüne yaklaşır. Bu özgürlük alanının genişlemesi, insanların birbirlerine değerli yaratıklar olarak bakmalarını, kendilerini ilgilendiren koşulları çıkar gözetmeyen bir açıdan değerlendirmelerini sağlar. Ancak insanların böyle bir düzeye ulaşmaları sanıldığı kadar kolay olmayacaktır. Çünkü, zorluklar gene kendi davranışlarımızdan ileri gelmektedir. Bu yolda büyük engeller, insanın çıkarlar üzerine kurulu bencilliğini, usu ile, soydaşları için de görevli sayabileceği bir anlayış ortamına ulaşması ile olacaktır sanırım. İnsanın bu ruh oluşumunu yüzyıllar içinde besleyen, zaman zaman da engelleyen etkenleri yalnızca felsefe yapmak isteği ile değil; yaşanmış olayların bize verdiği belgeler üzerinde çalışarak değerli kılmalıyız.

Bu yolda yapılacak çalışmalarda tarihçi, sanat ürünlerinin değerini iyice anlamak zorundadır. Teknik nasıl bize dış doğaya üstün olmamızı sağlayacak araçları veriyorsa, sanat yapıtları da iç dünyamızın dış etkenlerin baskısı altında yaptığı özgürlük savaşını bize vermektedir. Biz, bu savaşta insan ile toplum arasında ortaya çıkan sorunları çözmek çabasında olan tarih yazarına sürüp giden yaşamımızla örnek olmaktayız. Dış etkenlerin, insanın dünya görüşü üzerine yaptığı olumlu ya da olumsuz etkilerine karşı, insanın iç tepkisi olarak doğan sanat ürünlerinde biz, kendi yaşamımızın türlü yönlerini bir anda simgesel bütünler olarak kavramaktayız. Sanatçı ve tarihçi, her ikisi de ruhsal etkenlerin sürüklediği bir alan üzerinde yaratmaktadırlar. Yan tutmaz oldukları ileri sürülen tarih savlarına bakılacak olursa, tarihçinin kendi düşüncelerini gerçekleştirmek isteyen belgeleri de bu yolda didikleyen bir insan olduğunu görürüz. Denilebilir ki, her tarih savı toplumun etkileri ile tarih yazarının kendi iç dünyası arasında çatışmaların derecesine göre, biçim kazanmaktadır. Bunun böyle olduğunu göstermek oldukça kolaydır. Aynı belgeyi başka başka tarih yazarlarının çok ayrı kanıları desteklemek için ileri sürdüklerini görüyoruz. Bence, sanatçı ile tarihçiyi birbirine bağlayan en güçlü nokta burasıdır. Sanat belgelerini, sanatçının, bütün iç ve dış değerler arasından çok iyi sezinlediği, yaratılmağa çalışılan yaşam ortamını, insan ve doğa anlayışını yeni baştan kuracak kadar zengin olmaları yönünden önemsemek gerektiği kanısındayım. Toplumun yapısını kuran tensel ve tinsel değerler arasında ilgiler kuramayan, görenekçi tarih anlayışı ile çalışan bir tarihçi,[2] bu bel-

2 F. Köprülü : *Anadolu Selçuklu Tarihinin Yerli Kaynakları* (Belleten, C. VII, sayı: 27), s. 412.

gelerde, "fikir, sanat, ekonomi ve hukuk anlayışlarının o devir içinde toplum ruhunda bıraktığı izleri" [3] göremez. Bu belgelerin incelenmesi tarih yönünden olduğu kadar estetik yönünden de önemlidir. Bu yolda yapılacak araştırmalar bir sanat yapıtını zamana dayandıran gerçeğin ne olduğunu da daha sağlam ölçüler içinde gösterecektir.

I I

Tarih belgeler üzerine kurulur. Belge de eski zaman adamlarının düşüncelerinden ve fikirlerinden kalmış izler [4], ya da insanın yaptıklarıdır [5]. Bu duruma göre, tarihi yazılmak istenen çağ içinde yaratılmış her şey belgedir. Tarihi, olayların belli alanda bağlılık yönünden nedenlerini tanımak istediğinden bir bilim dalı olarak düşünsek bile [6], tarih yazarken, tarihçinin önce edindiği görüşler ve kazandığı kültür, birinci derece rol oynadığından, bir yığın belgenin toplanması ve eleştirmesinden sonra bir bileşim olarak ortaya çıkan yapıtta biz gene de insanın kendi kanılarını dile getirdiğini görürüz. Tarih yazıcılığında bugünkü anlamı ile yan tutmazlık kavramı bir bakıma tarihçinin kendini aldatmak için kullandığı en kaçınılmaz araç ödevini görmektedir. Gerçekten de tarih yazarı, geçmişteki insanlar gibi düşünemeyecektir [7]. Onun bütün didinmelerine, belgelerin bütün zenginliğine karşın tarih belgelerde yazılı olduğu gibi olmamıştır. Onun için tarih, olayları konu aldığı sürece, olumlu sonuçlara varamayacaktır. Konu insan olmak ve bu insanın gelişen iç dünyası olmak gerekmektedir. Bu, tarihçiyi kendi kendisini eleştirmeye çağırmaktır. Bir belgeyi yeniden kurarken, tarihçinin, "kendimi eleştiriyorum" deyecek kadar içten davranması gerekir. Bu anlayış hemen bütün insan konulu bilimlerin tutacağı bir yolu da açıklar.

Buna göre yazılacak tarihte, yazarına yol gösterecek bilim dallarını yeniden gözden geçirmesi gerektiğini, bu arada ruhbilim ve toplumbilim dallarının verimlerini kuracağı araştırma yöntemleri için ayrılmaz yol göstericiler olarak kabul etmesini isteyeceğiz. Şu bir gerçektir ki, tarihçi insanı tanımak uğrunda derin bir kültüre gerekseme duymalıdır.

---

3 F. Köprülü: Ay. makl. s. 387

4 Ch. Langlois-Ch. Seignobos: *Tarih Tetkiklerine Giriş* (İst. Dev. Bsm. 1937) s. 15

5 E. Bernheim: *Tarih İlmine Giriş* (İst. Dev. Bsm. 1936) s. 36

6 E. Bernheim: Ay. esr. s. 51

7 H. Gardner: *Eleştiride Tarihsel Tutum* (Türk Dili, sayı: 147, aralık 1963) s. 186 vdd.

GÜNLER GEÇERKEN

Bir türkü söylenir güzel üstüne
Bir türkü söylenir inceden
ki anılar boşanır ağırlığınca
Yığın yığın geceden

Bir türkü söylenir güzel üstüne
Döner uzaklarda bir değirmen
Biri var uykularda gürültüsüz
Ayrılık girmiş araya
Biten günler ötesinden

Bir türkü söylenir güzel üstüne
Bir kalabalık bir kalabalık
ki yollar
Aydınlık umutlarda
Dolup taşan okullar

Bir türkü söylenir güzel üstüne
Uzar yeşilliğince tarlalar
Ve gülümser büyülü pınarlarda su
Bir korkulu imgedir ağrılı başımda
Kimsesiz köylerin uğultusu

Bir türkü söylenir güzel üstüne
Gün ağımında zaman
Ki çocukluğum görünür gölge gölge
Dağlar arkasından.

Ömer ÇAM

YENİDEN SENİ

Seninle sevişmenin olmadığı yerde,
Türkülerimi salıyorum gökyüzüne...
Bir çift güvercin giden gelmiyor,
Bir çift güvercin giden gelmiyor...
Şimdi n'olacak tükettim ezgilerimi.
Yeniden yaratmak belki bir çare,
Kendi kaburgamdan en güzel seni...

Celâl ERTUGAY

ALMANYA, DÜN VE BUGÜN

TURHAN DOYRAN

Tiyatro deyince Almanya'yı ve Almanya deyince tiyatroyu düşünmemek güçtür. Bu ülkenin ve bu ulusun büyüklüğünü, düşünce, bilim, müzik, yazın gibi, tiyatro sağlamıştır. Alman tiyatrosu, yazının en önemli örneklerini verdikten sonra, sahnesi, dünyada oyunun yeniden gelişmesine, yetkinliğine erişmesine katılmış, kurucu, yönetici olmuştur. 1933'den sonra, göçün başladığını unutmadık. Bu tarihten sonra, ülke içinde Alman tiyatrosunun gerilediğini ve geniş bir anlamda susması için, dış savaşı beklemediğini de biliyoruz. Ünlü bir çağ bitse, hemen bütün önemli sanatçılar yurtlarından ayrılsalar bile, sadece onların dış varlığı, çalışması, göstermesi ile, Alman tiyatrosunun süregeldiğini söyleyebiliriz. Bunun için, son yüz yıllık bir sürede, Alman tiyatrosuna, dünyada en önemli yerlerden birisini veriyor ve bu ulusun gerçek gücünde yapıcı ve yaratıcılığında, onunla kıvanç duyduğunu söyleyebiliyoruz. Çeşitli evrelerde Alman tiyatrosunun izlenmesi, tarihsel olaylarla, elbette sıkı sıkıya ilgilidir. Yaşamaya karşı gelen bir anlayış, ulusu ve ülkeyi çıkmaz serüvenlere sokarken, tiyatroyu kötü ellere düşürmüştür. Ancak, tiyatro, yaşamanın belirdiği her yerde yeniden dikilmiş ve toplum olarak ele aldığımız zaman, tiyatronun ve Almanya'nın kıvanç duyacağı bir şey olmuştur. Gerçek tiyatrocu, gerçek sanata bağlı kalmış ve göz pekliği, sorumluluğu ile sanat ve yaşamada eşit gideceğini göstermiştir.

Tarihsel anımlar yanında, Almanya'nın bugün ikiye ayrıldığını düşünüyoruz. Geçmişin anlatımı gibi, günlükte çekingenlik ve hatta bir çok yönden çatışma, Alman tiyatrosunun 1933'den bu yana aradığı birliği meydana getirememiştir. Yeniden var olan oyun çok daha büyüyecek, ama engeller var karşısında. Almanya geniş bir ülke, geniş bir konu.

Meininger ve Freie Bühne akımları ile, Alman tiyatrosu, oyunun önemleşmesini istiyor ve sahneye koymanın ilk örneklerini veriyordu. Birinci Dünya Savaşı ardından, geniş bir devinim başlayacaktır. Sanatın her yönünde yenileşme, Berlin'de ve Almanya'nın bir çok kentlerinde önemle belirmektedir. Resim, yazın ve mimari yanında, her şeyden önce sinema ve tiyatro büyük bir devrimi hazırlıyordu. Tiyatroda, Georg Fuchs, Fritz Erler, Jessner, Reinhardt ve Piscator, büyük oyuncu, dekorcu ve elbette yazarlarla, çağımızın tanıdığı en büyük aşamayı gerçekleştireceklerdir. Gordon Craig, Appia ve Stanislavsky, modern tiyatronun kurulmasında en büyük yardımı Almanya'dan kazanmışlardır. Tol-

ler ve Brecht yazında, Gropius tiyatro yapısında, ekpresyonistler dekorda ve sayısız oyuncu oyunda bu tiyatroyu zenginleştiriyorlardı. Gene bu sanatçıların yardımı, ya da başka bir biçimde söylersek, tiyatronun temeline dayandığı içindir ki, Almanya 1933'e değin bugün bile erişilememiş, en büyük sinemayı verecektir. Çeşitli, geniş, çoğul bir tiyatro, her şeyden önce gerçek bir anlayışın verimiydi. 1933-1936'da göç başlıyor. Dünyayı yıkmak isteyenler, daha sonra Almanya'yı ve tiyatrolarını yıkacaklardır. Buna engel olmak istediği için, gerçek oyunun ve gerçek yaşamın savunucuları birer birer yabancı ülkelere göçeceklerdir. Bütün bir ünlü kuşaktan bir tek Emil Janning'in kaldığını söyleyelim. Bunun dışında bütün Alman tiyatro ve sineması, oyuncusu, yazarı, dekorcusu ve yönetmenleri ile sınır dışına çıkacaktır.

1933-1939 yılları boyunca Alman sanatçıları için dışarda, güç bir yaşanım başlamıştır. Birçok sanatçı, Reinhardt, Piscator, Brecht gibi, sinema çeviricileri, sahne ya da stüdyo bulmuş olsalar bile, her şey kolay olmamıştır. Bir ülke ve ulusun verimi olan sanatçı, ondan ayrıldı mı kişiliğini yitirmez mi? İyi karşılanan gibi, kötü karşılanan, yaşanımını güç elde eden yüzlerce Alman sanatçısı arasında, isteyerek yaşanımına son veren çoktur. Toller ve bütün dünyada kitapları kapışılan Stefan Zweig gibi, çok ya da az tanınan Alman yazarları, kişisel duyguları gibi, Almanya'nın yıkılmasını kabul edememişlerdir. Piscator, Reinhardt tiyatro öğrenimi yapıyor, Brecht ise oyun üstüne oyun yazıyordu. Ancak, Brecht'in tanınması ve gerçek yerini alması, savaşın bitmesinden çok sonra olacaktır. Ne olursa olsun, Alman sanatının bu dönemi, boş olmamıştır. Oyun görüş ve anlatımlarının dünya tiyatrosunda etkileri süregelirken, en önemli şey, tiyatronun sorumluluk, namusluluk yolunda verdiği öğretimdir; yaşamaya karşı gelen şeye sanat ve sanatçı da karşıdır. Tiyatro, Piscator'un dediği gibi, sadece biçimle yetinse bile, yaşanımı ve kişiyi geritletmek isteyen şeyde, biçim gelişmesi, teknik yeniliği olamaz.

1936-1945 dönemi Alman tiyatrosu için 1933 öncesi gibi, kıvançla anılacak bir evredir. 1966'da, aynı şeye varmasa bile, *Almanyanın aldığı örnek* budur. Uzun bir duraklamadan sonra, on yıl içinde, birçok yönlerden geleneğine kavuşan bir tiyatroda en önemli konu barış oluyor. Dünyanın en güzel yapılarını tek tek verirken, bunların bir daha yıkılmasını kim isteyebilir? Almanya'da, Aachen, Kolonya, Düsseldorf, Bochum ve Dortmund gibi kentlerde tiyatro sanatçıları ile konuştum. Paris ve Bruxelles gibi Hamburg'un bir gazetesini temsil ediyordum. Önce gazeteci olarak, sonra kendi adıma tiyatrocularla karşılaştım. Knokke-le Zoute'ta ozan gibi Alman yazarlarına raslamıştım. Siyasal güçlükler ne olursa olsun, Alman sanatçıları günlükle yetiniyor. Bunun baş nedeni, Brecht'in Doğuda, tiyatro ve oyunu birleştirmesi ve yazın'ın tanıdığı en güzel örneklerden birini vermesi ve bunun

gibi, Batıda yeni yapıların, çağımızın en öncü tiyatro yapımını verebilmesidir. Başka bir deyişle, kalkınma bir çok yönden yapılmış, Piscator ve Brecht gibi yeni yapıcılar buna katılmıştır. Ama gözüme çarpan şey umutlu olmalarıdır. Kolonya'da konuştuğum bir yazar: "Bir daha göç olmasın, sanatçılarımız yabancı yerlerde kaybolmasın, yaptığımıza kimse kıymasın, bu bize yeter" diyordu. Uzun bir konuşmamızda, eklemişti: "Yeni bir Reinhardt'ın gelmesinde acelemiz yok; ama kişilere ve elbette baştakilere, akıllarını başlarına toplamalarını, tiyatro yoluyle çabuk öğretmek istiyoruz."

1933'e varan Alman tiyatrosu, olağanüstü bir verim olmuştur. Bunu aşmak ya da buna erişmek güç. Ama sadece Almanya için mi? Son sıralarda sadece Fransa, Jean Vilar ve T.N.P. ile, sonra festivaller ve T.E.P ile buna eşit bir şey verdi. Bugün ne İspanya klasik çağını, ne Yunanistan ya da İtalya geçmişini, ne de İngiltere Elisabeth tiyatrosuna varmayı, geçmeyi düşünüyor. Bunun gibi, Almanya'da konuşmalarımda, 1933 öncesi tiyatrosundan söz ettiğimde haklı olarak bana "bunu unutun" diyorlardı. Her kentte tiyatroyu yeniden kurduk, kentin oyuncu birliği var. Sonra, günden güne, Alman tiyatrosunun dünyada sözü ediliyor. Alman yazını nasıl 1920'de Goethe'yi aramadıysa, yani tiyatrosunun, yazın'ının değerini, ona eşit bir sanatçı çıkmasıyle istemediyse, bugün, Alman tiyatrosu, ille bir Fuchs, Erler, Reinhardt aramıyor. Unutmak istemediği, bu tiyatronun, olağanüstü verimin nasıl durduğu, serüvenlerin saçmalığı; yaşanımın yeniden yer alması her kez karşınızda. Başka gazeteciler, siyasal araştırıcılar, erekleri değişik olanlar, dediklerime karşı çıkabilirler. Ben tiyatro çevresinde dolaştım, bu geleneğin araştırmasını yaptığım içindir ki Almanya'da umudu, gerçek bir isteği buldum.

Spordan söz edenler, iki Almanya birleşirse, sadece sporcularımız çoğalır, doğudan ve batıdan yarış kazananlar birbirlerine eklenir demiyorlar. Doğudakiler batıya, batıdakiler doğuya gelebilir, hep birlikte daha iyi hazırlanırız diyorlar. İki yarımı eklemek, çoğu zaman bir etmez. Tek başına bir olmuş, gücünü, varlığını belirtmiş iki şey ise, birleşince ikiyi de aşabilir. Söylemek istediğimiz bu. Almanya'nın istediği bu. Tiyatoda ise bu, çok daha isteniyor. Doğu ve Batı Almanya, tek tek dünya tiyatrosunda yer alıyor, baş ülkeler arasına katılıyor. Brecht batıda oynanıyor. Ama doğudan gelen oyuncuya, düşünceye, dekora ve başka yazara çoğu zaman kapı kapalı. Bunun gibi, Batı Almanya'nın yapıdaki gösterileri, çoğalması, yenileşmesi, doğuda yeni verimler sağlayabilir.

Almanya, değişik küçük ulusların, ülkelerin birleşimi olarak görülebilir. Berlin, Hamburg, Frankfurth, Düsseldorf, Münich, bilindiği gibi değişik küçük hükümetlerin kentleridir. Böyle olunca, elbette her siyasal düşünceyi bir tarafa bırakıp, Doğu Almanya'nın da değişik olduğu düşünülebilir. Böyle olunca

İÇİMDEKİ IRMAK

Kim durdurabilir akışını
İçimdeki ırmağın
Acılardan acılara koşan saatler mi

Annem her gece ölen bir kadın
Yüreğim onulmaz bir düş
Bir acemi

Ben yalnızken solar gece
Soğuk bulutlar yüzüme devrilir
Gökyüzü bulanır

Gömülür bir ölü gibi
Ama yine çağlar o düzensiz ırmak
O serseri

Süreyya BERFE

---

neden tiyatroda ille engelden söz edilsin, neden birleşme istensin? Bunun nedeni şu: Tiyatro, çağımızda uluslararası bir sanat, gösteri olmuştur. Değişik tiyatro ülkelerinin, akımların bile birleştiği yön vardır. Toplum olarak, topluma söz etmek, tiyatro için bugün koşul olmuştur. Çağımız sınırları dilde bile yenmek istiyor. Uzaklık daralıyor, geniş bir anlaşıma gidiliyor. Fransa ve Belçika, İngiltere ve Amerika gibi aynı dili konuşan ülkeler yanında dünyanın dört köşesinde, değişik dil, töre ve renk, ulusları, sınırları, hiç olmazsa tiyatro sınırlarını kaldırıyorlar. Böyle olunca, gerçekte bir olan yerde neden sınır olsun?

Almanya'nın konusu çok. Siyasanın kaygısı ne olursa olsun, konuştuğum sanatçılar, bana bu isteklerini belirttiler. Aachen'de bir dostum Alman ozan, "Almanya dörde de bölünse, umurumda değil" demişti bana, "Bizim vermek istediğimiz şiirin sınırla ilgisi yok." Duygusuzluktan çok içtenliğini belirtmek için böyle konuşuyordu, biliyorum. Bunun içindir ki, daha sonra "Biz şiiri bir edelim, tiyatrocular tiyatroyu, ressamlar resmi bir etsin, ya bizden vazgeçerler, ya arkamızdan gelirler" diyerek, sanatçının güçlükler yanında, amacını, varmak istediği şeyi belirtmişti.

UZAK YOL KAPTANI

(Bir Radyo Oyunu)

BEHÇET NECATİGİL

KİŞİLER:

Kaptan
Kız
Delikanlı

(Oyun boyunca zaman zaman azalıp çoğalan bir deniz motoru sesi)

KAPTAN *(kendi kendine konuşur gibi)*: Ithakaya dönen gemide ben de vardım. Tortuga adasında korsanlarla savaştım. Evliya Çelebi, Karadenizde'ki fırtınayı benimle birlik atlattı. Bakmayın siz, ben şimdi...

KIZ *(yavaşça)*: Neler söylüyor?

DELİKANLI: Sayıklıyor galiba. Tuhaf bir adam.

KAPTAN *(mırıldanır)*: Şimdi uzak yakın... yolculuğa çıkanlar... Çoğu bilmezler beni.

KIZ *(yavaşça)*: Başı öne düştü; uyudu mu dersin?

DELİKANLI: Motorun yekesi elinde.

KIZ: Ya uyuduysa?

DELİKANLI: Korkma! Tecrübeli denizciye benziyor.

KAPTAN *(dalgınlığından sıyrılmış)*: Bir şey mi dediniz?

KIZ: Hayır, Kaptan!

KAPTAN: Keyfinize bakın! *(Kısa bir sessizlik. Babacan)* Kaç saat oldu evleneli?

DELİKANLI *(hafif güler)*: Yeni evlendiğimizi nerden bildiniz?

KAPTAN: Bildim. Nikâh salonundan çıkar çıkmaz hemen bana geldiniz.

KIZ: Evet, Kaptan!

KAPTAN: Memur şaşırmıştır.

KIZ: Niçin?

KAPTAN: Koca salonda sizden başka iki tanık vardı.

KIZ *(hafif güler)*: Onu da mı biliyorsunuz?

KAPTAN: Anlaşılıyor.

DELİKANLI: İnanır mısınız heyecandan öpüşemedik bile!

KAPTAN: Geç kalmış değilsiniz... Fakat neden öyle çekingen? *(Birden sesini yükseltir)* Dalgayı hissettiniz mi?

KIZ: Hafif bir sallanma oldu.

DELİKANLI: Denizde hiç kıpırtı yok.

KAPTAN: Ölü dalga çabuk geçer.

KIZ: Hava güzel, Kaptan!

KAPTAN: Belli olmaz.

KIZ: Fazla deniz tutar beni.

KAPTAN: Deniz denizdir. Azıyla fazlasıyla her haline hazırlıklı olmalı. *(Kısa bir sessizlik)* Yanınıza neler aldınız?

DELİKANLI: Eli boş gidiyoruz. Varacağımız yerde yavaş yavaş alacağız.

KAPTAN: Eskileri bırakabildinizse iyi! Demek sıfırdan başlıyacaksınız?

DELİKANLI: Pek öyle sayılmaz. Şu iki valizde var bir şeyler.

KAPTAN: Geçmişi gerilerde bırakabildinizse iyi!

DELİKANLI: Hayata sanki yeni doğduk, Kaptan!

KAPTAN: Buna sevindim. Yolculuğa ağırlıklarla çıkmak, en azından sıkıntı verir insana.

KIZ: Hepsini bıraktık, bir tüy kadar hafifiz, Kaptan!

KAPTAN: O çok iyi! Peki, neden iskelede öyle kararsızdınız?

KIZ: Söylersek gücenmezsiniz ya?

KAPTAN *(hafif güler)*: Gücenmem, çünkü tahmin ediyorum.

DELİKANLI: O halde siz söyleyin.

KAPTAN: Motoru gözünüz tutmadı. Teknemi pek eski buldunuz.

DELİKANLI: Doğru! Ne de olsa yeni bir motorla gitmek...

KAPTAN *(sözünü keser)*: Yeni! Ne fark eder? Bütün motorlar aynı yere gidiyor.

DELİKANLI: Öyle ama...

KAPTAN *(sözünü keser)*: Öyle ama, siz yeni evlisiniz! Olsun! Bütün tekneler iskelenin birinden ötekine gider.

KIZ: İyi bir gemiyle gitsek, fena mı kaptan?

KAPTAN: Sırada hangi tekne varsa ona binecektiniz. Sonra, bu benim motor, hep yeni evlileri taşır nedense.

(Çoğalan motor sesi)

KIZ: Çok hızlı gidiyoruz Kaptan!

KAPTAN: En yavaşımız.

DELİKANLI: Bu da yavaşsa... Pek çabuk varacağız. Bu güzel deniz, biraz uzasın isterdim.

KAPTAN: Trafik kurallarına uymak gerek. Hem daha başlangıçta gözünüzü korkutmamak için yavaş gidiyoruz.

KIZ: Neden korkalım?

KAPTAN: Fazla deniz tutar beni diyen sizdiniz.

KIZ: Daha hızlı gidelim, çabuk varalım.

KAPTAN: Çabuk varacaksınız da ne olacak? Ama madem istiyorsunuz...

(Motor sesi çoğalır)

KIZ: Ne güzel! Rüzgâr saçlarımı uçuruyor.

DELİKANLI: Saçların ne kadar siyah, sevgilim!

KIZ: Hep öyle kalsa!

KAPTAN: Bu sularda tez ağarır.

KIZ: Biz denizde yaşamayacağız ki!

KAPTAN: Denizlerden esen rüzgâr, sizi her yerde bulur.

KIZ: Yaşlanınca elbet ağaracak, Kaptan!

KAPTAN: Ben pek yaşlı değilim.

DELİKANLI: Yüzünüzde derin çizgiler var.

KAPTAN: Suyu çok tuzludur denizin.

DELİKANLI: Hava kararmadan varabilir miyiz, Kaptan?

KAPTAN: Orda gece başladı bile!

(Kısa bir sessizlik)

KIZ: Sizin hiç tayfanız yok mu, Kaptan? Böyle yapayalnız?

KAPTAN: Ben teknemi tek başıma yönetirim.

DELİKANLI: Fakat motorunuz oldukça büyük.

KAPTAN: Oldukça mı? O kadar büyük ki kendinizi pek yalnız hissedebilirsiniz.

KIZ: Biz yalnızlık duymuyoruz.

KAPTAN: Öyleyse başkaları da vardır.

KIZ: Nerde?

KAPTAN *(hafif güler)*: Teknede.

KIZ: Siz, kocam ve ben... Üç kişi değil miyiz, Kaptan?

KAPTAN: Getirdiklerinizi unuttunuz.

KIZ: Anlayamadım, biz tek başımıza geldik, Kaptan!

KAPTAN: Öyle sanırsınız, hem önemli değil. Yalnız şunu bilin ki bu tekneye pek çok kişi sığar.

DELİKANLI: Sahiden de garip bir tekne. Binerken fark etmemiştim.

KAPTAN: Yol aldıkça her şey değişir.

DELİKANLI: Yanımızda başkaları da varmış gibi.

KIZ: Oysa kimselere duyurmadan, daha yeni evlendik.

KAPTAN: Öyle! Geçtiğiniz suları bile görmüyorsunuz. Bakın: Bunlar, henüz gün değmemiş sular! Siz henüz büyük dolaşıma katılmamış sulardasınız.

KIZ: Biraz karanlık gibi.

KAPTAN: Daha güneş yüzü görmemişler de ondan.

KIZ: Sabahleyin güneş vardı.

KAPTAN: Ayağınız karadayken. Şimdi denizdesiniz.

KIZ *(birdenbire)*: Deniz dipleri korkunç mudur, Kaptan? Siz hiç indiniz mi?

KAPTAN: Çook!

KIZ: Dalgıç elbisesiyle mi?

KAPTAN: Hayır.

KIZ: Yüzme bilirim ama, derinlere inecek kadar değil. İyi ki denizin üstündeyiz! Kaptan, siz hep kapalı denizlerde mi gezersiniz?

KAPTAN *(hafif güler)*: Haha! Neymiş bakalım kapalı deniz?

KIZ: Yani yakın limanlara mı demek istedim. Hep bu kıyı boylarında mı dolaşırsınız?

KAPTAN *(küçümser)*: Beni bir boğaz kayıkçısı mı sandınız? Ben uzak yol kaptanıyım. Ben her vakit ancak açık denizlere sefer ettim.

DELİKANLI: Her vakit! Ya bugün?

KAPTAN: Ne olmuş bugüne?

DELİKANLI: Hani bu yol öyle uzun değil de...

KAPTAN *(hafif güler)*: Acaba? Kuzey Buz Denizi'ne gitmediğimiz nerden belli?

DELİKANLI *(üzgün)*: Ah, keşki çok uzaklara gitsek!

KAPTAN: Neden? Ancak bir şeyden korkanlar, uzakları isterler... Fakat gidebiliriz.

DELİKANLI: Bu tekneyle mi?

KAPTAN: Sen yürütene bak! Hem unutmaki, küçük teknelerde büyük gemiler yatar. Her şey küçükten başlıyor.

DELİKANLI *(eğlenir)*: Öyle! Kıyıdan gidiyoruz, ama kendimizi açık denizde sayabiliriz, değil mi, Kaptan?

KAPTAN: Bazan kıyılarda açık deniz yaşanır. *(Motor sesi azalır)*

DELİKANLI: Bizi sahiden Kuzey Buz Denizi'ne götürebilir misiniz?

KAPTAN: Siz isteyin yeter ki!

KIZ: Kuzey'e değil ama, Atlas Okyanusu'na gitmek isterdim.

KAPTAN: Ümit Burnu'ndan çok geçmişimdir.

KIZ: Kaç kere, Kaptan?

KAPTAN: Sayısını unuttum. Hele siz yaşta iken!

KIZ: Kaç yıllık kaptansınız?

KAPTAN: Kendimi bildim bileli.

KIZ: Hep bu teknede mi?

KAPTAN: Hep. Gözünüz tutmadı ama, sağlamdır. Yapılışından bugüne az vartalar atlatmadı.

DELİKANLI: Boğulan oldu mu hiç?

KAPTAN: Kayıplarım oldu tabiî. Ne ümitler sulara gömüldü. Fakat teknem dayandı. Hiç bir şeyden henüz yılmış değilim. *(Kısa bir sessizlik)* Nedir teknemin adı?

DELİKANLI: Bilmem.

KAPTAN *(alınmış)*: Yazık! Binerken bakmadınız mı?

KIZ: Ben baktım, Kaptan!

KAPTAN: Evet?

KIZ: Kon - Tiki.

KAPTAN: Teşekkür ederim. Bu isim size neyi hatırlatıyor?

KIZ: Pasifik Okyanusu'nda bir sal yolculuğunu... Hayaliniz çok geniş, Kaptan!

KAPTAN: Siz hayal sanın. Ben çok yer gördüm. Şimdi uzak yakın... Yolculuğa çıkanlar... çoğu bilmezler beni. Bir zamanlar Ithaka'ya dönen gemide idim. Tortuga adasında korsanlarla savaştım. Portekiz'in Porto limanında Porto şarabını içen kimdi? Sindbad, Marko Polo, ben...
(Motor sesi kesilir)

KIZ *(yavaşça, Delikanlı'ya)*: Yine sayıklamaya başladı. Ne tuhaf adam!

DELİKANLI: Başı önüne düştü, uyudu mu dersin?

KIZ: Hâtıralarına gömüldü.

DELİKANLI: Hayallerine.

KIZ: Okumuş bir adama benziyor. Aklını gezi kitaplarıyle bozmuş her halde. *(Motor sesi çoğalır. Heyecanla)* Bir sallanma oldu, duydun mu?

DELİKANLI: Denizde hiç kıpırtı yok.

KAPTAN *(boğuk bir sesle)*: Ölü dalga... Geçti! *(Çabuk çabuk)* Deniz depremlerinin dalgalanmaları çok daha sarsar. *(Kısa bir sessizlik)* Sustunuz, yoksa sıkılmaya mı başladınız? Daha sular kararmadı.

KIZ: Yorulmuşuz, Kaptan! Hem artık yaklaşıyoruz her halde!

KAPTAN: Ne çabuk. Henüz yolun başındasınız.

DELİKANLI: *(hafif güler)*: Aman, Kaptan!

KAPTAN: Öyle, öyle!

DELİKANLI: Saatiniz var mı, Kaptan? Benimki durmuş.

KAPTAN: Neden?

DELİKANLI: Bilmem. Saat kaç?

KAPTAN: Saat? Bu denizde saatlere güven olmaz; en iyisi gökyüzüne bakmak!

DELİKANLI: Şaka mı ediyorsunuz, Kaptan?

KAPTAN: Hayır! Gökte ne var?

KIZ *(hafif güler)*: Bulut yok, Kaptan!

KAPTAN: Şimdilik.

KIZ: Biz karaya çıkıncaya kadar hep böyle kalsa.

DELİKANLI: Saat kullanmaz mısınız?

KAPTAN: Gökyüzü...

DELİKANLI *(sözünü keser)*: Fakat, Kaptan!

KAPTAN: Şu alet de saat yerine geçer.

DELİKANLI: Cep saatine benziyor. Nedir?

KAPTAN: Dalgasayar.

DELİKANLI: Dalgasayar mı? Hiç duymadım. *(Güler)* Dalgaların nesini sayıyorsunuz?

KAPTAN: Çeşidini.

KIZ: Ne güzel!

KAPTAN *(hafif güler)*: Benim icadım. Çarşılarda satılmaz.

KIZ *(yavaş sesle, Delikanlı'ya)*: Sahi! Seninle kim bilir ne kavgalarımız olacak, Sevgilim! Bir hâtıra defteri tutsam da bir bir yazsam hepsini... Ben çok kıskancımdır.

KAPTAN: Bakın, bakın, az ileride zehirli bitkiler var. Sakın elinizi sürmeyin!

DELİKANLI *(yüksek sesle, Kaptan'a)*: Renkleri çok güzel, Kaptan! *(Yavaş sesle, Kız'a)* Ben kıskançlıktan yılmışımdır. Annem, babamı deli gibi kıskanırdı.

KAPTAN: Bu bitkiler, derin deniz bölgelerinde olur. Fazla eğilmeyin, renklerine bakın, yeter! Diplerin bütün zehiri, su üstüne çıkmış gibi.

KIZ *(yavaş sesle, Delikanlı'ya)*: Şaka söyledim, ben seni kıskanmam, Sevgilim! Çünkü sen yalnız beni seveceksin. Söz veriyorsun, değil mi?

DELİKANLI *(yavaş sesle, Kız'a)*: Söz! Her zaman.

KAPTAN *(birden)*: Karşıya, sola bakın! Bir gomene uzakta bir adacık var, gördünüz mü? *(Martı çığlıkları)*

DELİKANLI: Ben gördüm, üstünde martılar uçuşuyor. Yemyeşil bir ada.

KIZ *(yavaş sesle, Delikanlı'ya)*: Ya bıkarsan benden? Erkeklerin sevgisine güven olmazmış.

KAPTAN: O ada bazan birdenbire yok olur.

DELİKANLI: Ne zaman?

KAPTAN: Hiç belli olmaz. Hatta durgun, güzel havalarda günlerce gözükmez. Sonra birden su yüzüne çıkıverir.

KIZ: Bu denizde sirenler de var mıdır, Kaptan?

KAPTAN: Yaa, demek sirenleri de biliyorsunuz?

KIZ: Büsbütün cahil değilim.

KAPTAN: Sirenler de var. Ama belli bir yerleri yoktur. Şarkıları beklenmedik bir yerden ansızın duyulur.

KIZ: Ben duymam, Kaptan!

KAPTAN: Yalnız erkekler duyar, genç erkekler... Duyunca da artık kimse tutamaz onları.

KIZ: Sevgilimi bırakmam.

KAPTAN: Fakat erkek gider. Kendi gidemese bile gönlü onlarla gider ve siz gerilerde kalırsınız.

KIZ: Ölürüm daha iyi, Kaptan!

KAPTAN: Yaşarsınız. Bu denizde her şey olur. Çok şey umar, pek azını elde edersiniz.

KIZ: Ya az şey umuyorsam?

KAPTAN: Çoğa kavuşmanız mümkün.

KIZ: Fazla bir şey beklemiyorum.

KAPTAN: Susuyorsun, Delikanlı!

DELİKANLI: Ben sirenlere inanmam.

KAPTAN: Fakat vardır.

DELİKANLI: Masallarda.

KAPTAN: Benim de başımdan geçti.

KIZ *(heyecanla)*: Sahi mi, Kaptan? Sirenlerin çağrısı öyle güçlüymüş ki duyan dayanamazmış. Siz de gemi direğine mi bağlattınız kendinizi?

KAPTAN: Ben bağrıma taş bastım.

DELİKANLI: Demek, sirenleri gördünüz?

KAPTAN *(içini çeker)*: Gördüm.

KIZ: Güzel miydiler?

KAPTAN: Güzeldiler.

DELİKANLI: Neye benziyorlardı?

KAPTAN: Kızlar neye benzerlerse. Kuşlara, bulutlara, çiçeklere.

DELİKANLI: Martılar gerilerde kaldı. Gökyüzünde bulut da yok.

KIZ: Bu sularda çiçek açar mı, Kaptan?

KAPTAN: Zehirli bitkileri gördünüz demin.

DELİKANLI: Bitki başka, çiçek başka.

KAPTAN: Derinlerde güzel deniz çiçekleri de vardır.

DELİKANLI: Ama siren diye bir şey yok.

KAPTAN: Gördüm diyorum, inanmıyor musunuz?

DELİKANLI: Ya yine görürseniz?

KAPTAN *(içini çeker)*: Benim için artık geç! *(Bir gemi düdüğü duyulur)*

KIZ *(birden, heyecanla)*: Kaptan! Bakın, bakın!

KAPTAN: Uzakta bir gemi. Geçer. Dış hatlara gidiyor.

(Kız'la Delikanlı'nın konuşmaları bir süre yavaş sesle, kendi aralarındadır)

KIZ: Pırıl pırıl. Ne kadar güzel!

DELİKANLI: Bizi selâmladı.

KIZ: O gemiyle gitseydik.

DELİKANLI: Çok lüks! Hem ne fark eder?

KIZ: Nasıl etmez? Tertemiz kamaralar, büyük geniş salonlar, şık ve kibar insanlar... Konfor... *(Sesi hırçınlaşır)* Fakat ben söyledim, küçük bir motorla gitmeyelim dedim, sana dinletemedim.

DELİKANLI: Ama biliyorsun ki, sevgilim...

KIZ *(sözünü keser)*: Elimize bir fırsat geçmişti. Bir daha nerden çıkacağız deniz yolculuğuna?

DELİKANLI: İleride çok çıkarız.

KIZ *(üzgün)*: Hiç sanmıyorum. Nasıl başladıksa öyle gider.

DELİKANLI: Hiç de değil. İlerde...

KIZ *(sözünü keser)*: İlerde! Ne yapayım ileriyi? Sen şimdiye bak! Bu, benim hayatımın dönüm noktası... Şimdi görmedikten sonra... Ama annem dediydi: Arka tekerlek, öndekine uyarmış! Bugün nasılsa yarın öyle olacak.

DELİKANLI: Gemidekileri kıskandın galiba?

KIZ: Yoo! Ama düşündüm de annem haklı. Bu yolculuk böyle mi olmalıydı? Sen beni gerçekten sevseydin ne yapar yapar...

KAPTAN *(birdenbire)*: Sıkı durun geminin dalgası geliyor.

KIZ *(bağırır)*: Üstüm başım sırsıklam oldu.

KAPTAN: Yazdır, çabuk kurur.

KIZ *(yavaş sesle, Delikanlı'ya)*: Bir elbise bile yaptırmadın bana. Evet, önemli değil ama, bir gelinlik olsun giymek istemez miydim?

DELİKANLI *(yavaş sesle)*: Fakat biliyorsun, hesabettik...

KIZ *(içini çeker)*: Hesap, hesap! Bıktım bu hesaplardan! Sırası değilmiş... lâf! Şu ıslanmış elbiselerime bak! Oysa ne güzel kumaşlar vardı.

DELİKANLI *(yüksek sesle)*: Ortalık neye kararadı, Kaptan?

KAPTAN: Dar boğaza girdik.

DELİKANLI: Bu adamlar kıyıda ne yapıyorlar?

KAPTAN: Karşıdan karşıya tel çekiyorlar. Enerji nakil hattı.

KIZ *(yavaş sesle)*: Bense neler beklemiştim.

DELİKANLI *(yüksek sesle, Kaptan'a)*: Doğru! Radyoda ara sıra duyarım. Denizcilere bildirirler. Peki, bu tel çekilirken deniz, trafiğe kapatılmaz mı?

KIZ *(biraz sert)*: Beni dinle! Neden gelinlik yaptırmadın diyorum.

KAPTAN *(Delikanlı'ya)*: O dediğin, direkleri yüksek gemiler için, Delikanlı! Biz bu halimizle her yerden geçebiliriz.

KIZ *(sert)*: Sana söylüyorum.

DELİKANLI: Bu kayalar ne kadar sarp, Kaptan?

KAPTAN: Tekne sağlam mı, sen ona bak! *(Rüzgâr uğultuları)*

DELİKANLI: Fırtına çıktı, hava ondan kararadı galiba.

KAPTAN: Yaz fırtınası çok sürmez.

DELİKANLI: Kıyılarda yeşermiş tarlalar! Allah vere de yıldırım düşmese!

KAPTAN: Yıldırım yüksek ağaçlara düşer. Bak tepede, tek başına bir ağaç.

DELİKANLI: Gördüm. Dünyaya meydan okur gibi bir hali var. *(Şiddetli bir gök gürültüsü. Heyecanla)* Ağaca yıldırım düştü. Siz bir kâhinsiniz, Kaptan!

KIZ *(korkmuş)*: İyi ki yanımdasın, Sevgilim! Ağaç yanıyor.

DELİKANLI: Demin yemyeşildi, kapkara kesildi.

KAPTAN: Yıldırım öyle yapar.

DELİKANLI: Ortalık kararadı. Buralarda bir fener neden yok, Kaptan?

KAPTAN: Vardı, sönmüştür.

(Kız ağlamaya başlar)

DELİKANLI: Ağlama, geçti! Fakat burası tehlikeli bölge, muhakkak bir fener ister. Nasıl sönmüş olabilir, Kaptan?

KAPTAN: Yerine yenisi konmuştur.

DELİKANLI: Görülmüyor.

KAPTAN: Uzaktan henüz görülmez, içerlerdedir. Hem ben yolu biliyorum.

(Kısa bir sessizlik)

DELİKANLI: Karanlık bastırıyor.

KAPTAN: Geceden korkma!

KIZ *(yumuşak)*: Sevgilim, söylediklerim için bana gücenmedin ya?

KAPTAN: Ay çıkıyor, birazdan ortalık yine aydınlanır.

KIZ *(yumuşak)*: Düşündüm de... haksızlık ettim. Hepsini birden istemek... yersiz... Zamanı var... Eksikleri zamanla tamamlarız... Başlarken siz de benim gibiydiniz, değil mi Kaptan?

KAPTAN: Yıldızlar da göründü... Bana bir şey mi sordun kızım?

KIZ: Aylı gecelerde şu kıyılarda bir ağaç altında oturmak, kim bilir ne güzeldir.

DELİKANLI: Deminki fırtınadan eser yok, Kaptan! Sanki şimşekler hiç çakmamış gibi.

KAPTAN: Yaz fırtınası tez geçer, demedim mi!

KIZ *(içini çeker)*: Fakat çok korktum, Kaptan!

KAPTAN: O kadar olur.

KIZ *(heyecanla)*: Karşı kıyılara bakın, Kaptan! İnsanlara benziyorlar.

KAPTAN *(hafif güler)*

KIZ: Neye güldünüz? Benzemiyorlar mı? Sanki bize bakıyorlar.

DELİKANLI: Taş kesilmiş, yaşlı insanlar gibi.

KAPTAN *(hafif güler)*: Merak ediyorlar.

KIZ: Neyi, Kaptan?

KAPTAN: Boğazdan nasıl geçeceğimizi.

KIZ: Aa, daha bitmedi mi boğaz?

KAPTAN: Az kaldı.

(Kısa bir sessizlik. Rüzgârın, denizin hışırtıları)

KIZ: Deniz yine kabarmaya başlıyor.

KAPTAN: Öyledir. Bakarsın durgun, bakarsın çalkantılı.

(Kısa bir sessizlik)

KIZ: Nikâhımızın tanıklarından biri, benim çok yakın arkadaşımdı, Kaptan!

KAPTAN: Yaa?

KIZ: Öyle iyi kalbli bir kız ki! Fakat çok talihsiz... Sevişerek evlendiği genç sonradan hayırsız çıktı; ayrıldılar. Nikâhtan sonra bana mutluluk dilerken, gülümseyen gözlerinde, gizlemeye çalıştığı üzüntü, bütün acılığıyle belli oluyordu.

KAPTAN: Yazık!

KIZ *(birden, korkmuş)*: Kaptan, ilerde siyah dumanlar...

DELİKANLI: Sis çöktü.

KAPTAN: Sis değil, duman.

KIZ: Ne dumanı?

KAPTAN: Batan bir geminin dumanı.

DELİKANLI: Hiç ses yok ama!

KAPTAN: Sessiz batıyor.

DELİKANLI: İçindekiler kurtulmuş mudur?

KAPTAN: Bilinmez. Belki de sulara gömülmeyi daha uygun gördüler.

DELİKANLI: Hiç öyle şey olur mu?

KAPTAN: Başka çare yoksa? Siz akar sularda yatak değişmesi nedir, bilir misiniz?

KIZ: Akarsu, yatağında akmasını önleyen bir olay, bir engel yüzünden bu yatağını değiştirir, başka yerden akar.

KAPTAN: Evet. Ama gemilerin ve insanların beklenmedik engeller karşısında birdenbire yatak değiştirmesi kolay olmaz.

KIZ: Gitsek de baksak... Belki kurtarırdık.

KAPTAN: Kimi?

KIZ: Batanları!

KAPTAN: Siz mi? Önce kendinizi kurtarın.

KIZ: Biz selâmetteyiz, Kaptan!

KAPTAN: Daha belli değil.

KIZ: O gemi niçin battı dersiniz?

KAPTAN: Söyledim ya, denizde kör kayalar dolu. Birisine çarpmıştır.

KIZ: Suç kaptanda şu halde.

KAPTAN: Yolcular da suçludur. Çok çabuk gitmek istemiş olabilirler.

DELİKANLI: Benim bildiğim, her şey kaptanın elindedir.

KAPTAN: Bazı hallerde yolcudardır geminin kaptanı.

KIZ: Ne çok şey biliyorsunuz, Kaptan!

KAPTAN: Pek az.

KIZ: Aa, bakın sırtlara! Bunlar ne karları?

KAPTAN: Kalıcı karlar.

KIZ: Oysa yamaç pek yüksek görünmüyor.

KAPTAN: Uzaktan görünmez.

KIZ: Toprak ne kadar yeşil!

KAPTAN: Erimeyen karlar var da ondan.

DELİKANLI: Yeşil, beyaz güzel uyuşmuş.

KAPTAN: Yeşil yok olsa bile beyaz kalır.

DELİKANLI: Çok sıcak günlerde de erimez mi bu karlar?

KAPTAN: Dağın öte yamaçları rüzgârda, güneşte kavrulur. Ama bu yamaç, duldalanmıştır, karlar olduğu için.

KIZ: Yalnız, fazla aşınmış!

KAPTAN: Kıyılar mı? Gür sular geçmiş üzerlerinden. Sular yatağın yanlarını kemirmiş, sürüklenen taşlar da sürtüne sürtüne alt kısımları yıpratmış.

KIZ: Siz çok kitap okumuşsunuz, Kaptan!

KAPTAN: Mesleğim onu gerektiriyor. Güzel şeyler sevilir. Tepelerde, oyuklarda kalıcı karlar da güzeldir.

KIZ: Bakın, bakın! Denizde bir şişe! İçinde bir mektup vardır belki.

DELİKANLI *(hafif güler)*: Robinson'dan bir mesaj olmasın?

KAPTAN *(hafif güler)*: Şeytanlı şişedir.

KIZ: Gidip alalım, Kaptan!

KAPTAN: Almasak daha iyi!

KIZ: Neden?

KAPTAN: Hayra alâmet değil.

KIZ: Nerden bildiniz?

KAPTAN: Benzerlerini çok gördüm. Açtığım vakit içlerinden tatsızlıklar çıktı. Hem baksanız a, ne kadar uzakta. Yolumuzun üstünde olsaydı belki...

KIZ: Akış aşağı gidiyor.

KAPTAN: Üzülmeyin, sular elbet bir kıyıya iletir. *(Kısa bir sessizlik)* Nikâhta ikinci tanık da her halde sizin arkadaşınızdı.

DELİKANLI: Evet. Ama evli değil henüz.

KIZ: Ben ondan hiç hoşlanmam, Kaptan!

KAPTAN: Niçin?

KIZ: Macera düşkünü, sorumsuz, uçarı... *(Motor sesi birden kesilir)* Neye durduk?

KAPTAN: Motor bozuldu galiba. Evet, evet, motor bozuldu.

KIZ: Şimdi ne yapacağız?

KAPTAN: Onarmaya çalışacağız.

KIZ: O arkadaşından hiç hoşlanmam. Az mı kızın kanına girdi, yalan mı?

DELİKANLI: Çocuk değiller ya, kanmasalardı. Onun huyu öyle!

KIZ: Huy! Alıyor, kaçırıyor, söz veriyor, tutmuyor. Bencil, korkak, düşüncesiz...

DELİKANLI: Canım, bize ne ondan?

KIZ: Nerden de bulursun böyle dostu, anlamıyorum.

DELİKANLI: Çocukluk arkadaşım. *(Motorda onarma tıkırtıları)* Kaptan, onarması kolay mı bozukluğun?

KAPTAN: Biraz uğraşmak lâzım.

KIZ *(hafif güler)*: Aklıma ne geldi, biliyor musunuz? Masaldaki şehzade! Bir gün sefere çıkar. Gitmeden hanımına, cariyesine "size ne getireyim?" diye sorar. Söylerler. Cariye der ki: "Emanetimi unutursan dönüşte geminin önü zifir siyahı duman olsun ve gemi yürümesin!" Öyle de olur.

DELİKANLI: Yani?

KIZ: Tam da arkadaşından konuşuyorduk, motor bozuldu. Cansız tekne bile hoşlanmadı ondan.

DELİKANLI *(güler)*: Daha neler!

KIZ *(hafif güler)*: Olamaz mı, Kaptan?

KAPTAN: Olabilir.

KIZ: Kıyılar birdenbire değişti, deminki güzelliklerinden eser kalmadı. *(İç içe yankılar halinde iniltiler duyulur. Sesi değişmiş, ürkmüş)* Dinle, çıplak kayalardan sesler geliyor. Kayalar devrilmiş de altında birileri kalmış gibi.

DELİKANLI: Rüzgârın uğultusu.

(Motor çalışmaya başlar)

KIZ: Motor çalışıyor, Kaptan!

KAPTAN: Evet! Tekne sağlamsa aksaklıklar kolay giderilir.

(Motor sesi çoğalır)

KIZ: Uzakta bir sıra ışık göründü, Kaptan!

KAPTAN: Yaklaşıyoruz.

KIZ: Bir yere gece vakti varmak, heyecanlı oluyor.

DELİKANLI: Körfeze girdik, iskeleye az kaldı.

KIZ: Çok şey gördük, iyi ki bu motora binmişiz!

KAPTAN *(mırıldanır)*: Şimdi uzak yakın... yolculuğa çıkanlar... çoğu bilmezler beni.

KIZ: Bu sözü çok tekrarlıyorsunuz, Kaptan.

KAPTAN: Eski türküleri severim.

(Uzaklaşan motor sesi)

(Son)

AHMET VEFİK PAŞA

Hazırlayan : Sevim Güray

Fiyatı : 4 Lira

TARLADAKİ KIZ

(Öykü)

SAMİM KOCAGÖZ

Ana, odanın kapısını açtı; dışarı çıktı. Çıkar çıkmaz alacakaranlığın, sabahın içini ürperten serinliği yüzüne vurdu. Başörtüsünü çenesinin altında iyice bağladı; kapıyı yavaşça çekti, kapadı. Ayazlığın taşlarına basmadan, ayağına kapının dışındaki nalınları geçirdi. Yine yavaşça, yandaki odanın kapısını açtı, içeriye baktı, ama pek bir şey göremedi; karanlıktı içersi. Çekti kapıyı yürüdü. Ayazlığın üç basamak merdivenini indi. Harımı geçti ayakyoluna dek. Samanlığın aralık kapısından şöyle bir içeri baktı dönerken; öküzlerin, ineğin karaltısı daha seçilemiyor du. Küpten bir maşrapa su aldı; ayazlığın üstünü örten asmanın dibinde yüzüne çırptı. Şöyle bir doğrulup, sabahın serin, soğuk havasını ciğerlerine çekti.

Köyün dörtbir yakasında horozlar kıyamet koparıyordu. Biraz önce yavaşça açıp kapadığı odanın kapısını, bu sefer gürültüyle açtı. Yerdeki yatakların arasından geçti. Ocağa çalı çırpı attı. Kibriti çaktı. Tutuşan ocak, odayı aydınlattı. Yandaki iki yatağın bir yorganın altındaki üç çocuğunun parıldayan saçlarına, başlarına baktı ana... Yaklaştı, yorganı kaldırdı; ama birdenbire yeniden örttü.

Oğlu, yedi yaşındaki Mehmet, düzenli nefes ala ala uyuyordu. Küçük kızı, on iki yaşındaki Necibe, sol yakasına dönmüş, sağ kolunu Mehmet'in omuzuna atmıştı. Büyük kızı Hatice, onlardan biraz uzaklaşmış, sırtüstü yatıyordu. Ocağın pembeliği genç kızın yüzüne vurmuştu, dalga dalga ışıklar kapalı gözlerinde, güzel yüzünde oynaşıyordu. Ana, baktı baktı baktı çocuklarına, birdenbire nasıl oldu bilinmez, bu üç çocuğunun arasına, üç küçücük, yüzlerini hatırlayamadığı çocuk daha koydu. Ama bu üç çocuk, şu sıra köyün mezarlığında yatıyordu. Kıyamadı uyandırmaya çocuklarını... Döndü, ocağın bir yakasına güğümü sürdü. Az daha oyalandı. Yeniden yatağa yaklaştı. Hatice'nin yanağına koydu yanağını diz çöküp:

"Hatçe! Hatçe kızım!"

Hatçe, sağ yakasına dönüverdi. Ana, kızının başını, yüzünü okşadı:

"Kalk kızım Hatçe..."

Hatice, gergin gelişmiş göğsünü, derin bir nefes alarak şişirdi. Sonra doğruldu, kalktı; yatağın içinde oturdu. Boş gözlerle anasının yüzüne baktı. Saçının iki örgüsünün çözülen uçlarını yeniden ördü. Başına yemenisini bağladı. İşdonunu çekti kalkıp. Hiç konuşmadan kapıya yürüdü. Ana, seslendi arkasından:

"İneği sağ; hayvanları sığırtma-

ca sür. Ben, tarla için azık hazırlayacağım. Sonra çay içeriz."

Hatice, durakladı; döndü anana:

"Çay mı kaynatacaksın?"

"Çay ya..."

"İyi!" dedi kız, kapıdan çıktı. Sonra birdenbire geriye döndü:

"Nahal çay kaynatmak aklına geldi ana?"

"Hadi.. hadi... Gürültü etme... Bubanı uyaracaksın..."

Hatice, yandaki odanın duvarına doğru şöyle bir baktı,

"Bubamın da canı pek gıymatlıdır..." Diye söylenerek yürüdü.

Ana, peynir, zeytin çıkardı. Ekmek kesti. Ocağın karşısına sofra bezini serdi; eleğin üstüne siniyi koydu. Ocaktaki çalı çırpının üstüne birkaç odun attı. Çaydanlığın içine çay koydu. Üstüne kaynayan güğümdeki sudan döktü. Sininin üstündeki yiyeceklerin yanına çay fincanlarını dizdi. Ocağın üstündeki teneke kutudan şeker çıkardı. Sonra küçük kızını, oğlunu uyandırdı. Mehmet, çay fincanlarını görünce anasının boynuna sarıldı: Çocuklar için çay, bayramdı. Peynir, yağ, yoğurt yapımından artsa, süt içerlerdi. Yoğurdun, yağın, peynirin de çoğu kez, hepsini baba, her hafta pazara götürür satardı. Ana, çocuklarına bu yiyeceklerden hafta boyunca biriktirir, ayırırdı.

Ana tarla için azık hazırlarken, Hatice süt bakracı ile döndü. Südü büyücek bir tencereye boşaltıp ocağın sacayağına oturtu. Küçükler de ellerini, yüzlerini yıkayıp gelmişlerdi. Necibe, bağıra bağıra,

"Bizim kedi, ensesinden ısırmış, almış yavrusununun birini götürüyordu..." Dedi. Ana,

"Yavaş söyle kız... Bubanı uyaracaksın!" Karşılığını verdi. Mehmet, söze karıştı; yarım yarım konuştu:

"O, bizim değildi ki..."

Hatice, fırladı gitti saman damına; biraz sonra döndü geldi:

"Dört yavrudan biri yok. Anaları ben varırken yanlarına yeni geliyordu..."

Ana, şöyle durdu, alnı kırıştı:

"Bu kedi enciklerinin daha gözleri açılmadığından, küçük olduklarından, birer birer bubaları gezmeye götürüyor anlaşılan..." Dedi. Mehmet, ellerini çırptı:

"Bubam, beni de kahveye gezmeye götürüyor... Gazoz içiriyor..." Diye bağırdı. Ana, çıkıştı:

"Sus ülen! Bubanı uyaracaksın!"

Çocuklar, sessizce ekmek yediler. Çaylarını sindire sindire içtiler. Ana, Babanın kahvaltısını bir küçük tepsiye koyup, sönen ocağın başına bıraktı. Yatakları kaldırdı; ortalığı süpürdü. Bu arada Hatice, saman damının önünde yayık döğdü.

Güneş, bir mızrak boyu yükseldiği sıra Ana, çocuklarını önüne kattı, tarlanın yolunu tuttular.

Mehmet, çapasını omuzuna vurmuş, keyfli keyfli önden yürüyor, Necibe de ona ayak uyduruyordu. Köy, çoktan uyanmış, ayaklanmıştı. Sığır, otlağa sürülmüş, kadın kızan, çoluk çocuk, fasulye, börülce, bostan

çapasına koşuyordu. Bunların çoğu toprağı olanların, toprağı genişçe olanların yanına gündeliğe gidiyordu.

Köyün meydanından geçerken Kocaçınarın altındaki kahveye baktılar: Şimdiden doluydu. Hatice,

"Az sonra bubam da gelir kaykı lır..." Dedi. Ana öfkeyle çıkıştı:

"O nâhal lâf kız?"

"Bizimle niye bostan çapasına gelmiyor?"

Ana, kasıldı:

"Kız, buban osmanlı adam... Çifti var, çubuğu var... Evi var, damı var... Sonracığıma yirmi beş dönüm tarlası var!"

"Biz olmasak, bu malını kime işletecek?"

"Ortalıkta aç çıplak ırgattan çok ne var..."

"Biz, ırgat mıyız?"

"Tuh... utanmaz irezil... Kız, bubanın malı, bizim malımız demek değil mi?"

Hatice, sesini çıkarmadı. Anasının bir adım ardından yürüdü. Köyden çıkan, tarlalara doğru uzanan yolun üstü kalabaktı. Bir toz bulutu inceden almıştı ortalığı. İncir, zeytin ağaçlarının dallarından kuşların sesi duyuluyordu. Yeşillik ovaya doğru açılıp gidiyordu.

Bir ara ana, Hatice'nin hızlanıp kardeşlerine yetiştiğini gördü. Bir de baktı, yolun sağında bir delikanlı, elinde çapası kasketini kaşına yıkmış, siyah kaytan bıyıkları dümdüz olmuş, sırıtarak onlara bakıyor. Ana, toparlandı:

"Hayırlı sabah *İsmeil*... Tarlaya mı?"

"Hayırlı sabah.. Ne edeceksin, tarlaya..."

Ana, yürüdü. İki yakasına bakına bakına İsmail yaklaştı:

"Sen bilirsin Ana..." Diye mırıldandı. Ana, birden döndü:

"Ben neyi bilirmişim?"

"Dört bin lira çok para... Tarlamızı mı satalım? Bubam, anama öyle demiş..."

"En iyisi biz bu işe karışmayalım İsmeil; Haticenin bubası, senin bubanla bu işi yoluna koyar..."

Delikanlı durakladı. Omuzunda azık heybesiyle yürüyen Hatice'nin arkasından baktı:

"Eskiden benden kaçmazdı." dedi.

Ana, başörtüsünü düzeltti bir eliyle; öteki eliyle omuzundaki çapaları sıktı. Az alay eden bir sesle konuştu:

"E... Şimdilerde azbuçuk utanıyor!"

İsmail de utanır gibi oldu. Az geri kaldı; sonra büsbütün durakladı:

"Güle güle..." Diye seslendi anaya. Ananın aklı karışmıştı. Suratı asıldı; kendi kendisine mırıldandı: 'Bak sen hele bizim herifin domuzluğuna.. Bana söylemedi: Kıza dört bin lira başlık istemiş... Dört bin lira! Deli mi bu adam... Hiç akıl yok vallah... Kızı kaçıracaklar... İrezillik!'

Necibe, sol omuzundaki su testisini, sağ omuzuna geçirdi. Dönüp dönüp yanında yürüyen Hatice'ye bakıyordu. Hatice, bu sefer ona öfkelendi. Geri kaldı; anasını yanında gördü birden. Ana,

"Şimdi anladım," dedi "Birkaç gündür bubana neden kızdığını."

"Ben, bubama neden kızacakmışım?"

Ana, gözlerinin içi sevgiyle parlıyarak dönüp kızına baktı:

"Haklısın kızım, haklısın... Erkek milleti değil mi, topunun boynu altında kalsın!"

"Kalsın!"

"İsmeil'in de mi?"

"Kalsın!"

"Haydi haydi... İsmeil, şimdilik çalışıyor... Bubası kahvede oturuyor..." Ana, bu sözleri söylerken bir tuhaf gülümsüyordu. Pek yaşlı değildi. Güneş yanığı yüzünün çizgileri sertti gülümserken. Hatice, anasının demek istediğini anlamazdan geldi. Sitemini duymamış gibi yürüdü. Tarlalarına girerken söz etmiş olmak için sordu:

"Sabah Mehmet'e, gözü açılmayan kedi enciklerini bubaları gezdirir dedin, Mehmet'e şaka ettin herhal."

Ana, duruverdi:

"Gözleri açılmayan kedi enciklerini, erkek kediler analarından çalar da bir güzel fare gibi yerler."

"Abuuuuuu! Yalansın!" Diye bir hayret ünlemi koyverdi Hatice. Ana, gülümseyerek ekledi:

"Bazı bazı kedi enciklerini bubaları da yer..."

"Deme ana! Yüreğim bulandı..." Diye kız, hızla yürüdü. Anası ardından seslendi:

"Neden diye sormayacak mısın?"

Hatice, kaçar gibi koştu. Tarlalarındaki tek karaağacın gölgesine sırtındaki testiyi indirip yerleştiren kardeşinin yanına vardı. Testinin yanına azık heybesini koydu. Kendisini otların üstüne attı. Sırtüstü yattı: Koca ağacın dalları arasından masmavi gökyüzü, sabahın pembeliği içinde parıldıyordu. Tarlalarının yarısından fazlası buğday ekiliydi. Hafif sabah rüzgârı ile ekinler dalgalanıyordu yemyeşil... Bostanda karpuzlar, kavunlar kol salmaya başlamıştı. Fasulyeler, börülceler çiçeğe geliyordu.

Bir süre soluk aldıktan sonra ana, davrandı. Çapası elinde bostana doğru yürüdü.

"Haydi bakalım benim aslan Mehmet'im!" Mehmet, boyu kadar çapasını kapıp hepsinin önüne geçti koşarak. Analarının ardından Necibe de Hatice de yürüdüler. Hatice anasına seslendi Mehmet'e bakıp,

"Bizim Mehmet Osmanlı değil, Türk."

"E.. Belli olmaz.." karşılığını verdi ana, "Hele bir büyüsün bakalım..."

Bir gün önce bıraktıkları yerden bostanın arıklarına sıraya girdiler. Uzun bir süre sessizce çalıştılar, çapa salladılar. Güneş iyice yükselmiş, ortalık ısınmıştı. Hatice, sırtından terin, tâ beline doğru indiğini hissediyordu. Necibe, doğruldu:

"Memet, gardaşım, açcık su getir."

Mehmet, çapayı bıraktı. Yorgun adımlarla karaağacın altındaki testiye gitti; maşrapayı doldurup gel-

di. Sonra anasına, Hatice Ablasına da su getirdi. Suyu içtikten sonra doğrulup kalktılar; bir soluk aldılar. Ana, Mehmet'e,

"Var sen biraz ağacın gölgesine çök. Başındaki poşunla suratının, ensenin terini sil." Dedi. Mehmet, hiç direnmeden, boş su maşrapasını alıp karaağacın altına yürüdü.

Öğleye doğru baba, yolun üstünden tarlaya indi. Ana, çocuklar, gözlerinin ucuyle onu kolladılar. Kilot pantolonunu çekmiş, kasketini kaşına yıkmış, ellerini arkasına vurmuş ağır ağır yürüyordu. Önce ekinin dört bir yakasını dolaştı. Sonra bostanın çapalanan bölümünün, fasulyelerin gelişme durumunu inceledi. Yaklaştıkça pos, kara bıyıkları, elinde oynadığı kocaman sarı tesbihi, Hatice'nin iyice gözüne batıyordu. Vardı baba, ağacın gölgesine Mehmet'in yanına çöktü. Oğlu ile şakalaşmaya başladı. Onunla bir zaman vakit geçirdi. Sonra Mehmet, koşa koşa geldi anasına haber verdi:

"Bubam, gelsinler, ekmek yiyelim diyor..."

Ana, elindeki çapayı toprağa kaktı. Kızlar da ona uydular. Karaağacın gölgesine geldiler. Ağacın gölgesi, güneşle birlikte yürümüş, dönmüştü biraz. Baba, kızlarına şöyle bir baktı:

"Eferim kızlarıma.." dedi, "bu hafta pazara vardığım da size leblebi alacağım; kuru üzüm alacağım.. Sakız da alacağım be! Eferim!"

Necibe, babasına yakın oturdu. Hatice, biraz uzağa... Ana, heybeden azığı çıkardı. Otların üzerine bağdaş kurdular. Kara ekmeğin üstüne kese yoğurdu sürüp yediler. Kara ekmekle kara zeytin yediler. Sonra çocuklar, başlarını ağacın gövdesine verip gözlerini yumdular. Mehmet, uyudu; Necibe, uyudu. Hatice, uyur göründü. Az ötede anasıyle babası, diz dize oturmuş mırıl mırıl konuşuyordu. Hatice, kulak kabartıyor ama konuşulanları pek iyi duyamıyordu. Ara ara kulağına bazı babasının, bazı anasının sesi, fazlaca çıkınca, geliyordu: "Sen, bu işi bana bırak... karışma..." Diyordu babası. Anası, "Bu gidişle kızı kaçıracaklar... Eline beş kuruş geçmeyecek, haberin olsun!" Diyordu. Sonra yine sesleri duyulmaz oluyordu.

Hatice, öfkeyle sağ yakasına döndü. Gözlerini, uçsuz bucaksız ovaya dikti. Güneşin ısıttığı topraktan, yeşillikten yükselen buhar, tarlaların üzerinde kıpır kıpır dalgalanıyordu. Ortalık buzlu cam ardındaymış gibi görünüyordu. Bir süre sonra Hatice, babasının da horladığını duydu. Döndü baktı: Anası yorgun, babasının biraz yakınına uzanmıştı. Gözlerini gökyüzüne dikmişti; uyumuyordu. Genç kız, gözlerini rüzgârla üstlerinde hışırdayan karaağacın dallarına dikti. Dalların arasında cıvıldayan kuşların sesine kulak verdi. Gökyüzünün mavi parıltısı gözlerini kamaştırdı. Yumdu gözlerini. Canı geçer gibi olmuştu ki anası dürttü, kaldırdı. Öteki çocuklar da kalkmıştı. Yavaşca, babalarını uyandırmadan tarlaya yürüdüler. Yeniden işe giriştiler. Hatice'nin aklı başka yerlerde, elleri kolları işteydi. Çapayı sert sert toprağa vuruyordu.

Baba, ağacın gölgesi dönüp de ayaklarını güneş yakınca, doğruldu. Testiden yüzüne su çırptı, su içti. Bir süre oturdu yine, ensesini kaşıdı. Kalktı, üstünü başını silkti, düzeltti. Kasketini başına koydu. Ağır ağır yürüyerek yanlarından geçti; yöneldi. Sonra birden aklına gelmiş gibi durdu; anaya seslendi:

"Akşama karanlığa kalmayın."

Ana, sesini çıkarmadı. Bu sefer de baba, Mehmet'e seslendi:

"Haydi gel benimle ülen! Seni kahveye götüreyim, gazoz içireyim!"

Mehmet, çapayı attıverdi elinden. Babasının ardından koştu. Adımlarını babasının adımlarına uydurmaya çalıştı. Yolun üstüne çıktıkları vakit Hatice, çapayı bıraktı elinden, doğruldu; uzun uzun arkalarından baktı. Ana, kızına seslendi. Sesinde bir acılık, ince bir iğneleme vardı:

"Hiç bubanın arkasından öylecene bakma. Günün birinde *İsmeil* de böyle biz çalışırken, elini kıçına vurup kahveye gidecek... Alış!"

"İnsanlık mı bu? Erkeklik mi bu?"

Ana kızının öfkesine aldırmadı. Tok bir sesle karşılık verdi:

"Ne sandın ya! Erkeklik budur ya! Bizim köyün ırgatının erkeği bile üç gün çalışıp cebine üç kuruş koydu mu, kahveye bir hafta kaykılır, karısını işe yollar..."

Hatice, öfkesini yendi. İnci gibi dişlerini göstererek alaylı güldü. Başörtüsünün ucuyle alnının, yüzünün terini sildi:

"Desene Ana bizim köy karıların yüzüsuyu hürmetine ayakta duruyor..."

"Kitap gibi lâf ettin kızım... Aklını başına devşir, İsmeil seni kaçırmaya kalkarsa sakın gitme..."

"Canı cehenneme irezilin!"

Ana, belli etmeden gülümsedi. Çabuk çabuk yeniden işe girişti. Necibe, bir çapa vuruyor, bir anasına bakıyor, bir çapa vuruyor, bir ablasına bakıyordu. Konuşulanları anlamaya çalışıyordu. Güneş alçalıncaya dek testideki suyu bitirdiler. Ana,

"Hele karpuzlarımız, kavunlarımız olsun bakalım.. Bol bol yer serinleriz..." Diye kızlarına gayret veriyordu. Bir seferinde Hatice,

"Eğer bubam hepsini satmazsa..." deyiverdi. Ana, çok kızdı:

"Kız nankör! Buban bizi hangi yıl bostansız koydu?"

Hiç konuşmadan güneş batıya iyice ağıncaya dek çalıştılar. Ovanın yeşilliği koyulaştı. Karanlık basmadan eve döndüler.

Baba, ayazlıktaki tahta sedire minder atmış, önüne bir tepsi içinde zeytin, peynir, ekmek koymuş, bir çay fincanını da rakı ile doldurmuştu. Mehmet, babasının karşına oturmuş, onun rakı içişini hayran hayran seyrediyordu. Babası, ona bir şeyler anlatıyor, karşılıklı bol bol kahkaha atıyorlardı. Ana, elini yüzünü, ayaklarını yıkadı; hemen akşam yemeğini hazırlamaya koştu. Necibe, kuyudan su çekmeye, küpü, testiyi doldurmaya girişti. Tulumbanın sa-

pına dayana dayana bastı, önündeki yalağı hayvanlar içsin diye doldurdu. Hatice de saman damına varmış, ineği sağmış, buzağıyı anasının yanına koyuvermişti. Sonra hayvanları suladı. Önlerine saman attı. Bu işleri yaparken ortalık iyice kararmıştı. Damdan çıktı. Samanlığın duvarına doğru yığılmış, kapıya yakın odunlara doğru yürüdü. Tam bir kucak odun alıyordu ki, açık saman damının kapısının yanında, alacakaranlığın içinde, kocaman bir kara kedi belirdi. Hatice, dikkatle kediye baktı: Bu kendi yavrulu tekirleri değildi. Daha daha bir dikkat edince koca kara kedinin ağzında, ensesinden yakaladığı bir yavru kedi vardı. Birden Hatice'nin kan beynine çıktı. Eli-ayağı titremeye başladı. Dudaklarını, kanatırcasına ısırdı. Hemen odunların arkasına dolandı. Yerden kocaman bir odun kaptı. Duvarla odunların arasına sindi. Odunların arasından kedinin eylemini izlemeye başladı. Kocaman, kara kedi, ağzında yavru, tam odunların arasına girecekti ki birdenbire Hatice, karşısına çıkıverdi. Kendisini yitirmişti kız: Bütün gücü ile odunu kedinin kafasına vurdu.

"Seni irezil namussuz seni! Alçak!" diye bağırdı vururken. Kedi, kocaman kara kedi, bütün atikliğine karşın kaçamamış, kafasına yediği odunla yamyassı olmuş kalmıştı. Hatice'nin dizlerinin bağı çözüldü. Elinde sıktığı odun, parmaklarının arasından sıyrıldı, düştü. Çöküverdi oracığa. Her yanı sıtma nöbetine tutulmuş gibi titriyordu. Sonra gözlerinden bir yaş boşandı. Başını odun yığınına dayadı. Toprağı avuçladı; sıktı sıktı... Kana kana, hıçkıra hıçkıra ağladı.

TİYATRO TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Hazırlayanlar : Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku

Fiyatı : 5 Lira

Olaylar · Gerçekler

XI. TÜRK DİL KURULTAYI

XI. Türk Dil Kurultayı 8 temmuz 1966 cuma günü saat 10.00'da Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin toplantı salonunda çalışmalarına başlamış ve beş gün süren bu çalışmalarda Türk Dil Kurumu'nun son üç yıllık bilimsel ve yönetimsel işleri gözden geçirilmiş, önümüzdeki üç yıllık dönemde yapılacak işler için kararlar alınmış ve Türk Dil Kurumu'nun yeni Yönetim Kurulu seçilmiştir. Bu yılki Kurultay'da yerli ve yabancı dil bilginleri de bilimsel bildiriler okumuşlardır.

XI. Türk Dil Kurultayı'nın seçtiği yeni *Türk Dil Kurumu Yönetim Kurulu* üyeleri aldıkları oy sırasıyle şöyledir:

Ömer Asım Aksoy, Prof. Dr. İlhami Civaoğlu, Prof. Dr. Fahir İz, Prof. Dr. Bahri Savcı, Agâh Sırrı Levend, Prof. Dr. Macit Gökberk, Prof. Dr. Vecihe Hatiboğlu, Prof. Dr. Yusuf Ziya Binatlı, Tahir Nejat Gencan, Kemal Demiray, Orhan Şaik Gökyay, Orhan Hançerlioğlu, Salâh Birsel, Behçet Kemal Çağlar, Enver Naci Gökşen, Hikmet Dizdaroğlu, Prof. Dr. Nermi Uygur, Prof. Dr. Gündüz Akıncı, Sabahattin Kudret Aksal, Uluğ İğdemir, Doç. Dr. Bedia Akarsu, Cahit Öztelli, Prof. Dr. Sadettin Buluç, Prof. Dr. Enver Ziya Karal, Prof. Dr. Hasibe Mazıoğlu, Prof. Dr. Melâhat Özgü, Prof. Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu, Baha Dürder, Haydar Ediskun, İbrahim Zeki Burdurlu, Prof. Dr. Ahmet Ateş, Behçet Necatigil, Doç. Dr. Doğan Naci Aksan, Prof. Dr. Samim Sinanoğlu, Dr. Mehmet Tuğrul.

Türk Dil Kurumu'nun yeni *Onur Kurulu*'na da Ahmet Erdoğdu, Mustafa Şerif Onaran, Prof. Afet İnan, Ali Rıza Önder ve Cevat Dursunoğlu; *Denetleme Kurulu*'na ise Muzaffer Uyguner, İhsan Hınçer ve Dr. Muammer Uygur seçilmişlerdir.

13 temmuz 1966 çarşamba günü Kurumda ilk toplantısını yapan yeni Yönetim Kurulu görev bölümü yapmış ve Başkanlığa Prof. Dr. Gündüz Akıncı, Asbaşkanlığa Prof. Dr. İlhami Civaoğlu, Genel Yazmanlığa ve Derleme ve Tarama Kolu Başkanlığına Ömer Asım Aksoy, Dilbilgisi Kolu Başkanlığına Prof. Dr. Vecihe Hatiboğlu, Sözlük Kolu Başkanlığına Kemal Demiray, Terim Kolu Başkanlığına Hikmet Dizdaroğlu, Yayın ve Tanıtma Kolu Başkanlığına Salâh Birsel, Sayman Üyeliğe de Uluğ İğdemir seçilmiştir.

BASINDAN AKTARMALAR:

TÜRK DİL KURUMUNUN XI. KURULTAYI

Türk Dil Kurumu'nun XI. Kurultayı 8 temmuz cuma günü toplanacak, çoğunluk sağlanamazsa 9 temmuzda çalışmalarına başlayarak 5 gün içinde gündemindeki işleri bitirmiş olacaktır.

Kurultaylar, derneklerin çalışma hayatında her bakımdan büyük önem taşır. Kurultaylarda, bir önceki dönemde yapılan işler gözden geçirilir. Çalışmalar üzerinde çeşitli düşünceler ve dilekler ileri sürülür. Yeni görüşler belirir. Gelecek dönemde yapılması öngörülen işlerle ilgili kararlar alındıktan sonra, yönetim kurulu seçimleri yapılarak toplantılara son verilir. Böylece, yeni bir

programla yeni çalışma dönemi başlamış olur.

Türk Dil Kurumu ülkücü bir dernek olduğu için, onun Kurultaylarında daha başka bir canlılık ve özellik göze çarpar. Dil Kurumu üyeleri, belirli bir amacı benimseyen ve bu amacı gerçekleştirmek yolunda sözle ve yazıyle durmadan çalışan bilim, sanat ve meslek adamı oldukları için, her dönemde amaca yaklaşmada harcanan çaba ve elde edilen başarı derecesi, bu canlılığı yaratan başlıca nedenlerdendir.

Dil Kurumu'nun, çevrede topladığı sevgi ve güven yanında, zaman zaman yersiz taşlamalara uğraması da, bu canlılığın nedenleri arasındadır. Üyeler, ulusal duygularla benimsedikleri davanın, çirkin iftiralarla baltalanması karşısında elbet haklı olarak sinirlenecekler, ülküye daha canlı ve daha sıkı bağlanmak gereğini duyacaklardır.

Dil Kurultayları'nın başka bir özelliği de, yönetim ve hesap işleri gibi her derneğin Kurultay gündeminde yer alan maddeler dışında, bilimsel çalışmalara geniş ölçüde yer vermiş olmasıdır. Dil Kurultayları'nın asıl önemli yönü de budur. Yabancı dil bilginlerinin, Türk dilinin çeşitli sorunları üzerinde ne düşündüklerini öğrenmek her bakımdan gereklidir. Bunun içindir ki Dil Kurumu, Türkoloji alanında tanınmış dil bilginlerini, koşullar elverdikçe Kurultaylarına çağırmayı görev bilmektedir. Nitekim, Atatürk zamanında açılan bir çığır sonradan da izlenerek 1957'deki VIII. Kurultaya birçok bilginler çağrılmıştır. 1960'daki IX. Kurultay devrim yılına rastladığı için, bu görev 1963'deki X. Kurultayda yerine getirilebilmiştir.

Şimdiki XI. Kurultay ise, bu bakımdan ötekilerden daha da değişik olacaktır. Bu Kurultaya katılmaları için Almanya, Amerika, Avusturya, Bulgaristan, Çekoslovakya, Finlandiya, Fransa, İngiltere, İsrail, İsveç, İtalya, Japonya, Macaristan, Polonya, Sovyetler Birliği, Yugoslavya'da tanınmış 60 dil bilginine çağrı mektubu gönderilmiştir. Bugüne değin 24 uzmandan cevap alınmış, ötekilerden henüz bir karşılık gelmemiştir. Bu Kurultay'a katılacak bilginlerin çoğu, Türk meslektaşlarıyle birlikte, çeşitli dil konuları üzerinde hazırladıkları bildirileri okuyacaklardır. Dil Kurumu Merkezi'nde yapılacak olan bu bilimsel toplantılara her yurttaş katılabilecektir. Genel oturumlar ise Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi konferans salonunda yapılacaktır.

Türk Dil Kurumu, her Kurultayda yeni bir atılışla çalışmalarına hız veren, programlarını toplumun ihtiyaçlarına göre düzenleyen, gittikçe yayılıp desteklenen bir kurumdur. Bu gelişmelerin en canlı belgesi, sayısı 250'yi bulan çeşitli yayınlardır. Yalnız son 3 yıllık dönemdeki yayın sayısının 40'ı bulması, bunun açık bir tanığıdır. Bu yayınlar, hele aylık Türk Dili dergisi ile, bilimsel inceleme ve araştırmaları kapsayan Yıllık dergi, Türk dilini yabancı ülkelerde tanıtan başarılı ürünlerdir.

Her şeyden önce, Türk Dil Kurumu'nun yıllık bilançosunu izlerken, onun, bilim yöntemleriyle çalışan devrimci bir dernek olduğunu göz önünde tutmak gerekir.

Dil Kurumu, bu dönemde çalışma alanını daha da genişletmek isteğindedir. Yönetim Kurulu, Kurultay'a yeni önerilerle gelmiş bulunuyor.

Kurultay'ın sayın üyelerine çalışmalarında başarılar dileriz.

Agâh Sırrı LEVEND

Ulus, 8 temmuz 1966

*

TÜRK DİL KURUM'UNUN SUÇU

Türk Dil Kurumu, güzelim Osmanlıcayı bırakmış da, kaba ve kekremsi öz Türkçeyi yayma yolunu tutmuş! Meğer ne büyük suç işlemiş! Oysa Kurum, çok masum düşüncelerle bu yola girmişti.

Dil Devrimini açan Atatürk, bu Derneği kurarken istemişti ki, Arap ve Fars dillerinin etkisi altında 900 yıldan beri yanlış yolda işlene işlene kaynağından uzaklaştırılmış, aydınların bile anlayamayacağı hale getirilmiş olan ana dilimiz, yabancı dillerin salgınından kurtularak bağımsızlığa kavuşsun. Bütün yurttaşların severek, anlayarak kullanacağı ulusal dil haline gelsin.

Bu ülküye gönül verenler, tarih bilinci ve milliyetçilik heyecanı içinde davaya bağlanmışlardı. Düşünüyorlardı ki, ana dil sorunu, milliyetçilik anlayışının ilk basamağıdır. Milliyetçi olan, önce dilinin bağımsızlığını öngörür; Türkçenin kendi yapısı ve öz kuralları içinde gelişerek, çağdaş bilim, sanat ve teknik kavramlarını karşılayacak bir zenginliğe erişmesini ister.

Devrimi benimseyenler, bu yoldaki çabalarının aşırı milliyetçilikle damgalanacağını bile hesaplamışlar, buna seve seve katlanmışlardır. Onlara göre, Osmanlıca kırması bir Türkçe, istediği kadar sade olsun, hiç bir zaman bizim malımız olamaz. Bugün bile hâlâ gazete ve dergi sayfalarında görülen "vasıl olduğumuz son merhale", "cereyan eden hâdiselerle onu takip eden muameleler", "bilâhire kanaatlerinden sarf-ı nazar etti" gibi cümlelerle övünmek, Türkçe yazıyorum diye Türkçe olmayan bu sözleri kullanmak, aşağılık duygusundan başka bir şey değildir.

Demek böyle düşünenler yanılmışlar! Bu yabancı kelimeler yerine Türkçelerini kullanmakla, milyonlarca yurttaşı kandırmışlar, genç kuşakları yoldan çıkarmışlar. Demek ki Kurum, içinde eski dil anıtları, birer hazine değerindeki metinler, yığınlarla inceleme ve araştırmalar bulunan yüzlerce eseri, hep bu zararlı amaca varmak için yayımlamış.

Dil Kurumu öz Türkçeyi yaymakla, baba ile oğlu birbirini anlamaz hale getirerek kuşakların arasını açmış. Terimler ne ise, ama asıl yazı dilini çığırından çıkarmış. Demek ki, yazılarımızda hâlâ "müteveccihen, muvacehesinde, mahzur, leffen takdim, betahsis, binnisbe, nihaî, bünyevî, mevzu-ı bahis, bizzat, taraftar" gibi Arapça "tenvin"ler ve Farsça edatlarla dolu kelimeler, Arapça ve Farsça kurallarla yapılmış tamlamalar bol bol yer alacak. Bunları yeni kuşaklara öğretmek için de, yeniden "Arapça, Farsça ve Türkçeden mürekkep Osmanlıcanın kavaidi"ne dönülecek.

Hayır, Dil Kurumu böyle bir cinayete önayak olmayacaktır. Dil Kurumu, amacında belirttiği gibi, devrimci bir anlayışla, ama bilim yöntemleriyle çalışarak ulusal görevini yerine getirecek, genç kuşaklara milliyetçiliğin ilk koşulu olan dil bilincini aşılayacak, onlardan, kelimeleri bilerek ve anlamlarını kavrayarak kullanmalarını isteyecektir.

Şimdi soruyorum: Baba ile oğlun arasını açan hangi eserlerdir? Eğer bunlar bilim ve teknik terimleriyle yazılmış fen kitapları değilse, Kurumun hangi yazılarıdır? Burada ölçü belgeler olmak gerekir değil mi? İşte eserlerimiz! Örneğin işte benim yazım! İçinde anlaşılmayan hangi kelime var? Eğer "örneğin" kelimesini beğenmiyorsanız kullanmayın. "Sorun, bilinç" gibi kelimeleri bilmiyorsanız öğrenin. Öğrenmezseniz yeni kuşakları siz de anlamayacak, onlardan uzaklaşmış olacaksınız.

Hem neden siz de yazılarınızda "kuşak, eleştirme, ya da, belge, tanık, etki, yetki, ilgi" gibi uydurma dediğiniz kelimeleri kullanıyorsunuz? Demek farkında olmayarak siz de devrimin içindesiniz. Bilin ki, bundan kurtulamayacaksınız.

Bunları söylemekle, genç kuşakların yazılarında geçen bütün kelimeleri beğendiğimizi ve yanlışları hoş gördüğümüzü sanmayın. Gençlerin arasında çok başarılı ve ustalıklı yazanlar bulunduğu gibi, yanlış kelimeleri kullananlar, böylece kekremsi olmaktan kurtulamayanlar da vardır. Nasıl ki, Osmanlıcayı bir marifet sayarak kullananların yazılarında da yanlış ve uydurma kelimeler, sarkık cümleler alabildiğine yer almaktadır. Bunları uyarmaya çalışmak boşunadır. Ama davaya inanmış gençlerin yanlışlarını düzeltmek bir görevdir. Türk Dil Kurumu işte bunu yapmaktadır.

Beğenmediğiniz kelimeler için telâşa da yer yoktur. Kim hangi kelimeyi kullanırsa kullansın, beğenilenler tutulacak, beğenilmeyenler unutulup gidecektir.

Hem öz Türkçe bir umacı değildir; hele Kurum "tasfiye"ci hiç değildir; korkmayın. Dilden yabancı asıllı bütün kelimeleri çıkartmak, belki bir kaç kişi için bir istek, hatta bir ülkü olabilir. Ama Türk Dil Kurumu'nun tutumu bu değildir.

Asıl sorun, amaçta birleşmektir. Amaç öz Türkçedir. Bu amaca hemen varmak isteyenler bulunduğu gibi, daha iyisini, daha güzelini arayarak ve bulmaya çalışarak dikkatle yürüyenler de vardır.

Bütün bunları söyledikten sonra, şu itirafta bulunmak isterim: Dil Kurumu suçludur. Ama öz Türkçeyi savunduğu için değil, Atatürk'ün zamanında aşırı devrimci göründükleri halde, sonradan inkâr yoluna sapanlara bel bağladığı için suçludur. Dil Kurumu suçludur. Çünkü "amacı benimsiyorum" diyenlerin sözlerine ve imzalarına kanmıştır. Ama ne bilsin sonradan döneceklerini!

Bilmem bu bir özür sayılır mı?

Agâh Sırrı LEVEND

Ulus, 11 temmuz 1966

*

DİL KURUMU YAŞAYACAKTIR!

Ölümsüz Atatürk'ün Türk dilini özleştirmek ve geliştirmek amacıyle kurduğu ve yaşaması için maddî varlığını vasiyet ettiği Türk Dil Kurumu XI. Kurultayını yapmaktadır. 1932 yılında Türk Dili Tetkik Cemiyeti olarak doğan ve ilk Kurultayını Büyük Atatürk'ün huzuru ile Dolmabahçe Sarayında yapan Kurum, bugün 34 yaşındadır.

Atatürk, İmparatorluktan, geri kalmış bir ülke devralmıştır. Geri kalmışlık yaşantımızın her alanında kendisini göstermekte idi. Bu arada Türk dili de yabancı dillerin büyük ölçüde etkisi altında kalmıştı. Özellikle Arapça ve Farsça yazı dilimize fazlasıyle egemendi. Kendi ulusallığını yitiren bir dile sahip çıkmamıza ve yabancı deyimlerin etkisi altındaki bir dille övünmemize elbette imkân yoktu. Atatürk, ulusal kişiliği, kendi öz varlığımızı ortaya koymakta buluyordu. Bu sebeple dilimizi de yabancı kelimelerin salgınından kurtarmak, öztürkçeleştirmek, geliştirmek, onu sanat ve bilim dili zenginliğine kavuşturmak gerekiyordu. Dil Kurumunu bu amaçla kurdu ve yorulmadan çalıştı. Ölürken de eserinin yaşamasını sağlamak için parasının yarısını bu Kuruma bıraktı. Kurum şimdi bu imkânla gelişmekte, kuruluş ereğine uygun olarak çalışmasını sürdürmektedir.

Türk Dil Kurumu, sayısı 250'ye varan ve her biri gerçek ve ciddi bir çalışma ürünü olan dil ve kültürümüzle ilgili yayınlar yapmıştır. *Türk Dili Araştırma Yıllıkları* on iki cilde ulaşmıştır. *Derleme Sözlüğü*, *Türkçe Sözlük*, *Fransızca-Türkçe Sözlük* bu kıymetli eserler arasındadır. Türk dilinin en büyük eseri olan *Divanü Lûgat-it-Türk*'ün altı ciltlik çevirisi yapılmıştır. *Kutadgu Bilig*, *Dedekorkut Kitabı*, Türk Dilbilgisi incelemeleri, *Türk Diline Genel Bir Bakış* ve daha niceleri Kurumun kitaplığımıza kazandırdığı sayısız eserlerden yalnız birkaçıdır. Her ay titizlikle yayımlanan *Türk Dili* dergisi de dil alanında önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

Kaynağını Atatürk'ten alan ve O'nun büyük adına uygun bir çalışma içinde bulunan Kurum, bu çabasına rağmen, bazı gericilerin ve özel çıkarcıların saldırısından kendisini kurtaramamıştır. Türk Dil Kurumu, en büyük sıkıntıyı, şüphesiz, Demokrat Parti iktidarı süresince çekmiştir. Demokrat Parti iktidara geçtikten sonra Kuruma yapılmakta olan hükümet yardımı kesilmiştir. Anayasa, tekrar eski dile çevrilmek suretiyle öz Türkçeye karşı savaş açılmıştır. Kurum iktidar çevreleri tarafından DP. devrinde çeşitli isnatlara hedef edildi, her türlü ilgiden uzak tutuldu. Bununla beraber Türk Dil Kurumunun ülkücüleri yılmadan çalışmalarını sürdürdüler ve 27 Mayıs İhtilâlinden sonra tekrar Atatürk'e dönüşle birlikte bir süre rahatladılar. Fakat, acıdır ki, Kurum şimdi yine DP. devrinde olduğu gibi çeşitli tehditlerle karşı karşıyadır. Bu defaki düşmanlık bir kaç çevreden gelmektedir. Bazı Kurum üyeleri, Kurumun kurallarına uymadıklarından, Kurumdan çıkarılmışlar, ancak bunu gururlarına yediremedikleri için Kurum aleyhine çirkin bir savaşa girişmişlerdir. Bir kısım devrim ve öz Türkçe düşmanları da ta kuruluşundan beri olan husumetlerini şimdi yoğunlaştırma yolunu tutmuşlardır. Güya bir Akademi kurmak suretiyle Türk Dil Kurumunu kapattırmak yolu peşindedirler. Özellikle yabancı kaynaklardan beslenen bir gerici dergi etrafında çöreklenen bazı devrim düşmanları ise, Kurumu tahrip için her türlü ahlâk dışı davranışa başvurmaktadırlar. Atatürk'ün her ileri eserine çevrilen kaba kuvvetten Türk Dil Kurumu da kendisini kurtaramamaktadır. Ancak unutmamak gerekir ki, bu Kurum, Türk dilinin özleşmesinde

ve gelişmesinde büyük yararlığı olmuş, Atatürk'ün süresiz yaşaması için bütün maddî varlığını bağışladığı bir büyük (yadigâr)dır. Onu yıkmak, feshetmek değil, bunu düşünmek bile Atatürk'e yapılacak saygısızlıkların en büyüğüdür. Acıdır ki, bu düşmanlar arasında Atatürk'çü geçinen Kurumun eski ve saygılı üyeleri de vardır.

Bütün çirkin çabalara rağmen, Dil Kurumu da Atatürk'ün diğer devrimleri gibi yaşayacaktır ve yaşatılacaktır. Atatürk ve devrim düşmanları bu konuda da mutlaka yenik düşeceklerdir. Dil Kurumunun ülkücü üyelerine ve yüce Kurultaylarına başarı dileriz.

Ulus, 9 temmuz 1966

*

DİL KURULTAYI VE DEVRİMLER

On birinci Dil Kurultayı birkaç gündür Ankara'da çalışıyor. Her Kurultayda olduğu gibi, bu Kurultayda da, basın daha çok bilimsel çalışmalar yerine, yüzeydeki olaylara yer vermektedir.

Türk Dil Kurumu, Atatürk tarafından kurulan devrimci bir kurumdur. Türk Dil Kurumu, dilimizin yabancı sözcüklerden arınarak, öz benliğini bulması için çalışmaktadır. Bu devrimci bilim kurumu, kurucusu Atatürk'ün dil devrimi konusunda söylediklerini gerçekleştirme yolundadır. Büyük kurtarıcımızın dil devrimi konusunda söylediklerini elbet hatırlıyacaksınız. Atatürk, "Ülkesini, yüksek istiklâlini korumasını bilen Türk milleti, dilini de yabancı diller boyunduruğundan kurtarmalıdır." demişti.

Türk Dil Kurumu üyelerini ve yabancı Türkologları bir araya toplayan kurultaylarda sadece bilim çalışmaları yapılmaz. Kurumun üç yıllık süre içinde nasıl yönetildiği de konuşulur. Sonunda kurumun yöneticileri seçimle yenilenir. Seçim olan her yerde, ister istemez politika vardır, kulis vardır. Ama Türk Dil Kurumu seçimlerine ne denli politika, ne denli kulis girerse girsin, devrimci Türk aydınlarının buluşma yeri olan Kurultaylar, hep sağduyunun başarısıyla sona ererler.

Bunun böyle olması da gereklidir. Çünkü Türk Dil Kurumu çevresinde toplanan devrimci aydınlar, bilmektedirler ki bütün devrimlerimize olduğu gibi, dil devrimine karşı da, bazı siyasal kuruluşlardan destek gören akımlar vardır. Atatürk devrimlerinin, bağımsız dış politika konusunun ve bilimsel görüşlerin hiç bir olumlu yönteme uyulmadan tartışıldığı bugünkü toplumumuzda, Türk Dil Kurumu üyelerine düşen ödev, kendi aralarındaki anlaşmazlıklarda ölçüyü kaçırmamak, Kurumun çalışamaz duruma düşmesini dört gözle bekleyenlere fırsat vermemektir.

Elbet devrimci bir kurumun kurultayında her şey konuşulacak, bilim çalışmaları kadar, yöneticilerin tutumlarındaki eksikler de ortaya konulacaktır. Ama işte hepsi o kadar. Bir yerde tartışmalar duracak ve Kurultay Üyeleri,Türk Dil Kurumu'nu önümüzdeki üç yıllık süre için yönetecek kişileri, oylarıyle seçeceklerdir.

Devrimlerin, daha uyanık bir güçle savunulmasının gerektiği bir dönemdeyiz. Türk Dil Kurumu üyeleri, Kurultay çalışmalarının her devresinde, omuzlarına yüklenen sorumluluğun ağırlığını duymalıdırlar, duyacaklardır.

On birinci Kurultaya katılan bütün üye ve konuklara, çalışmalarında başarılar dileriz.

Naim TİRALİ

Vatan, 12 temmuz 1966

*

TÜRK DİL KURULTAYI DOLAYISIYLE

8 temmuz günü çalışmalarına başlayacak olan On birinci Türk Dil Kurultayı öncesinde, Kurum, Osmanlıcanın elden gitmesini istemeyen, hâlâ bu gerçekten uydurma dilin kırıntılarını yaşatmaya çalışan gericilerin saldırılarına uğramaktadır. Türkçenin özleşmesi –sık sık yinelediğimiz gibi– artık sadece Türk Dil Kurumunun yürüttüğü bir ilerilik davası değildir. Bugünkü Türk yazını bu dil ile yazılmaktadır. Türk Dil Kurumu, ilk büyük ödevini yerine getirmiş, öz Türkçeyi yeni kuşaklara mal etmiştir. Bundan geri dönü-

lemez. Geri dönülemeyeceğini bildikleri için de, gericiler, bir gün "dili bu hale getirenlerden hesap sorulacağı"nı haykırıp durmaktadırlar. Her şeyden önce, dil ve anlatım anlayışında değişiklikler dolayısıyle bir mahkeme kurulup yazarları yargılamanın ne anlama geldiğini bu adamlara sormak gerekir. Her halde, bir gerici-ihtilâl yapacaklar, sonra, "komünist" olarak nitelemekten başka bir şey yapamadıkları ilerici yazarları cezalandıracaklardır. Türk Dil Kurumu bir devlet kuruluşu değildir, ileriye sürdüğü sözcükleri isteyen kullanır, istemeyen kullanmaz. Karşı yanda olanların yapacakları en akıllıca iş, Türk Dil Kurumu'nun "Türkçe Sözlük"üne karşı bir başka sözlük ortaya koymak, bunu okullara kabul ettirmektir. Bu da olanak içindedir. Bugünkü ortamda, devlet daireleriyle okullara istediklerini kabul ettirmek hiç de güç olmayacaktır. Şu halde, bu gürültü, bu iftira kampanyası neye?

Açıkça görülüyor ki, gericilerin telâşı, Osmanlıcanın artık geriye dönemeyeceği bir çukurun içinde çürümüş gitmiş olmasıdır. Atatürk'ün adını bir kıyıya iterek onun bütün yaptıklarını ayak altına almak gibi iki yüzlü bir politikayı, milliyetçilik ve bilim örtüleri altında ve başta para olmak üzere her türlü destek görerek yürütmeye çabaladıkları halde, öz Türkçenin; sanat, bilim ve devlet dili olması yolunda hızla ilerlediğini görerek işi ağır sövgülere değin götürmektedirler. Birtakım adı-sanı belirsiz uydurma yazarların, Kurum'un "ruble" alarak dili bozduğunu yazmasını sokak sövgüleri olarak karşılamak kabilse de, adlarının başında Profesör, Doktor, Doçent gibi üniversite sanları taşıyanların aynı iftiraları dergilerinde sıralamaları ayıplanacak bir tutumdur. Ne var ki, üniversiteden birtakım sanlar almış olmak, insanları bilim dışı, terbiye dışı, gerçek dışı davranışlardan kurtaramıyor. Sayılı üyeleri dışında sayısız yandaşları olan Türk Dil Kurumu'nu bir komünist örgütü olarak göstermek, ya bir âczin, ya da Atatürk devrimine -alttan alta- karşı olmanın kanıtıdır.

Burada, Türk Dil Kurumunda bir bölük üyenin tutumunu kınayacağım. Türk Dil Kurumu bir devrim kuruluşudur. Türkçeyi yabancı dillerin ve ekinlerin (kültürlerin) esirliğinden kurtarma ve geliştirme amacıyle kurulmuştur. Yazık ki, bu Kurum'a da, yüzde yüz gericiler değilse bile, iki yanı da kollayanlar hatta tutucular (muhafazacılar) da sızmıştır. 1960'dan sonra Kurum'u Akademi haline getirmek örtüsü altında yıkmak isteyenlere karışmış kimselerin yönetim kuruluna değin girdiği söylenmektedir. 1960 sonrasının o özgür günlerinde bile, yeni üyelerin seçiminde, günün ünlü sanatçılarının reddedilmesi için çaba gösterenler bulunmuş, başarıya ulaşmak üzere olan bu hareket, güçlükle önlenebilmişti. Bu arada, birkaç tanınmış sanatçı Kurum dışı kalmıştı. Bunlardan bir romancı, sonradan çok acı yazılar yazdı. Ne var ki, Kurum dışında kalanlar belki Kuruma darıldılar, ama öz Türkçeye darılmadılar. Bugün de, Yönetim Kurulu'nda, genç kuşağın devrimci, öz Türkçeci üye adaylarının geriye çevrildiğini görüyoruz. Bir bölük üye, ya bir gereksiz korkudan, ya da tutuculuktan dolayı Kurum'u devrimcilere kapalı tutma çabasındadırlar. Oysa, bir çok derneklerin gericilerin eline geçtiği şu son yıllarda Türk Dil Kurumu da aynı tehlike ile karşı karşıyadır. Atatürk'ün bir kalesini daha düşürmek için çalışanlar amaca adım adım yürüyorlar. On birinci Kurultayın başında, Türk Dil Kurumu'nu uyarmak ödevimizdir.

Sami N. ÖZERDİM

Ulus, 6 temmuz 1966

*

NEDEN ÖZTÜRKÇE

Atatürk Devrimleri, iki temel düşünceye dayanır: 1- Türk'e doğru, 2- Batı'ya doğru.

Bütün toplumsal kurumlarımızda olduğu gibi, dilde de bu iki yaratıcı düşüncenin etkisi altında hızlı gelişmeler olmuştur ve olmaktadır. Büyük dil bilgini Antoine Meillet der ki: "Benliğini duyan her ulus, özel bir uygarlık dili olmasını ister. Ulusal dil birliği, buna ermiş olanların elinde, tükenmez bir güçtür." Örnek olarak da Polonyayı gösterir. Polonya, geçmişinde birkaç kez parçalandığı halde, dil birliğinin gölgesinde, ulusal benli-

ğini canlı tutmuş ve uğradığı nice mutsuzluklara karşın, her zaman yeni bir devlet kurabilmenin yolunu bulmuştur. Çünkü dil, bir ulusun en güçlü içbağı, benliğinin, öz varlığının en sağlam dayanağıdır. Ord. Prof. Gerhard Kessler de der ki:

"Dili gereksiz yabancı sözlerden aylıklayıp temiz tutmak, tıpkı bedenini, vicdanını, evini, köyünü ve kentini temiz tutmak gibi töresel bir görevdir." Dil devrimini incelemeden, Türkçenin devrimlerden önceki durumuna bir göz atalım. Bu bize, öz Türkçecilik olayını daha geniş bir açıdan gösterecek, nedenliğini kavramamızı kolaylaştıracaktır.

Binlerce Yıllık Geçmişi Var

Türk dili, binlerce yıllık bir geçmişi olan eski bir dildir. Türkler İslâm dinini kabul ettikten, yani, bir uygarlığa girdikten sonradır ki, dilimiz, Arapçanın, Farsçanın etkisinde kalarak, ayrı bir gelişme yolu tutturmuştur. Osmanlı devleti kurulduktan sonra da, çağının bilim dili Arapça, sanat ve edebiyat dili de Farsça olduğundan, ana dilimiz, seçkinler arasından ve saraydan nerdeyse kapı dışarı edilmiştir.

Artık Türk bilginleri, Türk sanat erleri, yapıtlarını ya büsbütün Arapça ve Farsça ile yazıyorlar; ya da onları, Arapçadan, Farsçadan uydurulmuş "kelime ve terkiplerle" doldurıyorlardı. Bu yüzden, öz dilimiz, yüzyıllarca, işlenmeksizin bir yanda bırakılmış ve halkın günlük konuşma dili olmaktan ileriye gidememiştir. Nice üretim ve türetim olanaklarına karşın, yüksek bir bilim ve sanat dili olamaması, bu yüzdendir. Böylece Arapça, Farsça ve Türkçeden kurulmuş yapmacık bir seçkinler dili yaratılarak, yazı dili ile konuşma dili arasında, zamanla derinleşen bir uçuruma yol açılmıştır. Osmanlıca denilen bu dili, iyice bilmek, anlamak için, Arap, Fars ve Türk gramerlerini, ayrı ayrı öğrenmekten başka çare yoktu.

Bu pek karmaşık, melez dile karşı ilk bilinçli tepki, Tanzimat'ın ilânından sonra başlar. Süslü, terkipli, tumturaklı bir hale gelen yazı dili, halk şöyle dursun, değme aydınların bile anlayamayacağı kapalı bir dil olmuştu. Başlarında Şemsettin Sami Bey olan bazı Tanzimat yazarları, yazı dili ile konuşma dili arasındaki ayrılığı ortadan kaldırmak için 1. Türkçesi olan Arapça Farsça sözcüleri kullanmamak, 2. Arapçanın, Farsçanın kurallarını Türk dilinden atmak gerektiğini öne sürüyorlardı. Bunun için de yürünecek yolu şöyle saptamışlardı:

– Türk dilinin yapı kurallarını ortaya koymak,

– Türkçe bir sözlük ortaya çıkarmak,

– İmlâ işini bir temele dayamak,

– Okuyup yazmayı kolaylaştırmak için alfabeyi düzeltmek.

Onların bu dilekleri, çoğunlukta olan Osmanlıcacıların tepkileri yüzünden, gerçekleşememişti.

Batıda, Fransız devrimi ile başlayan ulusallık akımı, bazı Avrupa toplumlarının dillerinde yabancı dillerin egemenliğinden kurtulmak için, çoktandır bir arınma ve ayıklanma devrimini yarattığı halde, Osmanlı toplumu, siyasal alanda bu aşamaya gelememiş olduğundan, dildeki özleşme ve yalınlaşma gereksemesi, bir avuç aydının dar çerçevesini aşamamakta idi. Ayıklanma şöyle dursun, üstelik dilimize frenkçe sözler sokularak, üçüzlü dil yerine, dördüzlü bir dil gidişi başgöstermişti. Ancak, "Meşrutiyet İnkılâbı" ile uyanan ulusallık bilinci, dil sorununun yeniden ele alınmasına yol açtı. *Genç Kalemler* dergisinde yankılarını bulan bu "Yeni dil" akımı, Şemsettin Sami Beyin daha önce öne sürdüğü düşüncelere, yeni bir şey katmıyordu. Halk dilindeki sözlerin yetmemesi halinde, Doğu Türkçelerinden sözcük almayı reddetmek, "klişe" haline gelmiş "terkipleri" atmamak ve Türkçe köklerden değil; Arapça köklerden terimler yapmak gerektiğini savunmakla, Ş. Sami Beyden geri bile sayılırdı.

Şu var ki, Tanzimatçıların, daha çok, bir dilek olarak ortaya attıkları; yazı dili konuşma dili ayrılığını kaldırma işini, onlar yapıtlarında da gerçekleştirmeğe çalışmakla, ileriye doğru bir adım atmışlardır, denilebilir

Cumhuriyet Devrinde

Cumhuriyet devrinde, Atatürk, ulusumuzun ileri, güçlü bir toplum olması için, önce dünya tarihindeki yerini bilmesi; sonra da batının hayat değerlerine göre gelişmesi gerektiğini kavramıştı. Bu amaçla, Türk ulusu-

nun, müslümanlığa girmeden önceki hayatını, bilimsel bir yöntemle inceleterek, dilini, kültürünü ortaya koymaya çalışmıştır. Böylece dilimizin üremeye elverişli, çok güçlü bir dil olduğu gerçeği meydana çıkmıştır. Dil devriminin amacı, Türkçenin, yabancı sözlerin salgınından kurtarılarak, elden geldiğince özleşmesi, arı, duru, ışıklı bir dil olmasıdır. Bunun için de: 1. Dilimizden bütün Arapça, Farsça terkipleri atmak, 2. Halk dilinde karşılıkları olan bütün yabancı sözleri uzaklaştırmak, 3. Dilimizin yapısına uymayan ve Türkçede karşılığı bulunmayan yabancı sözcüklerle, terimler yerine, dilimizin kendi köklerinden, yaşayan örneklerine göre, yeni sözler, yeni terimler kurmak gerektiği anlaşılmıştır.

Dil Devrimine Yöneltilen Karşı Çıkışlar

Şimdi, dil devrimine yöneltilen karşı çıkışlara gelelim ve bunları bir bir yanıtlayalım. Diyorlar ki: "En iyi, en güzel Türkçe, günümüzün yaşayan Türkçesidir. Her dilde yabancı kelimeler bulunduğuna göre dilimizdeki Arapça ve Farsça sözleri atmak yersizdir". Biz de diyoruz ki, bir ulusun dili toplumsal yapısının harcı, düşünce hayatının temeli olduğuna göre açık, seçik ve aydınlık bir dil olması gerektir. Bunun için ise, o dildeki yabancı sözcükler, en aşağı sayıda olmalı, dilin öz benliğini gölgelememelidir. Yabancı sözcükler, alındıkları dilin kuralları bilinmeden, iyice anlaşılamazlar. Bizim için birer ses göstergesi ve "klişe" olmaktan ileri gidemezler. Bunların bir dildeki çokluğu, o dilin anlatma gücünü zayıflatır. Hem en güzel yaşayan Türkçe ne demektir? Belirli bir zamanın diline, en iyi, en güzel nasıl denilebilir? Gerçeğe uymayan boş bir sav olmaz mı bu? Bundan otuz, kırk yıl önceki dil, zamanın en iyi, en güzel yaşayan dili değil miydi? O dilden, bugün ne kaldı elimizde? Halit Ziya bile, romanlarını daha yalın bir dille yeniden yazmak gereğini duymadı mı? Sonra, Türkçedeki Arapça, Farsça sözcükler, örneğin, Fransızca ve İngilizcedeki, Latinceden bozma sözcüklere de benzetilemez. Çünkü, o diller, bin yıl önce yoktu; Latincenin bozulmasından, yerli dillerle karışmasından doğmuştur. Halbuki Türkçe, yapısı ve ses özellikleri bakımından, Farsçadan da, Arapçadan da ayrı ,çok eski bir dildir. Nitekim, onlardan dilimize geçmiş binlerce sözcüğü, Türkçe hiç bir zaman tamamiyle sindirememiş, kendileştirememiştir.

"Dili Kendi Haline Bırakalım" Diyenler

Diyorlar ki: "Dili kendi haline bırakalım. Müdahale ve zorlama tabiat kanunlarına aykırıdır." Toplumsal bir değişme ve gelişmenin her alandaki hızlı temposu içinde, dilde yavaş bir gelişme istemek, bilimsel gerçeklere uyar mı? Hele okullarımızda Arapça, Farsça okutulmadığı bu Latin harfleri devrinde, dildeki Arapça ve Farsça sözleri elden geldiğince atarak, onların yerine, Türkçe karışıklıklar aramaktan başka çare var mı? Bunun için de, bir yandan dilin kendi öz kaynaklarına gidilecek, bir yandan da köklerinden, eklerinden, yine kendi örneklerine göre üretmeler yapılacaktır elbette... "Müdahale" ve zorlama, neden "Tabiat kanunlarına" aykırı olsun? Canlılar acununda, yaratıcı evrim, yani devrim olduğu gibi, atlama ve sıçrama bile vardır. Hangi doğal ve toplumsal oluşa "müdahale" edilmiyor ki, dile edilmesin? Bütün güzel sanatlar, kültür ve uygarlıklar, insan aklının "tabiata müdahalesi" değil de nedir? Eğer dil devrimi, doğanın yasalarına aykırı ise, ters yüzü dönecek, amacına varamayacak demektir. Bu korkuları, bu telâşları, bu gürültüleri nedir öyleyse? Neden dili bozmakla suçlandırıyorlar devrimcileri? Çünkü, dilimiz zorlamayı, "müdahaleyi" kabul etmiş, yapılan aşı tutmuş ve binlerce yeni sözcük kazanırken, bir çok eski "sözcükleri" de neredeyse kusmuştur değil mi? Hem kendi kendine gelişme ne demektir acaba? Bizim Osmanlıca, karşıtlarımızın da yanlış olarak bin yıllık Türkçe dedikleri üçüzlü dil, medrese içi ve dışı Osmanlı bilgin ve ozanlarının Arapça, Farsça ve Türkçeden uydurup uydurup kurdukları yapma bir dil değil miydi? Dil, kendi kendine ürer mi hiç? Bunu söyleyenler, Almancanın son 100-150 yıllık "müdahaleli" gelişmesine ne buyururlar?

"Osmanlıca Yok Türkçe Var" Diyenler

"Osmanlıca diye bir şey yoktur. Bin yıldan beri süregelen Türkçe vardır" diyorlar. Temel sorun, verilen ad değil, eski dilin değiştirilmesinin gerekli olup olmadığıdır. Gerçi, Osmanlıca deyimi de yerindedir ve doğrudur. Eskiden gramer dersleri,

"*Kavaid-i Lisan-ı Osmanî*" adı altında okutulurdu.

Ahmet Vefik Paşa *Lehçe-i Osmanî* adında bir kitap da yazmış değil midir? Demek ki Osmanlıca diye bir dilin varlığı, eskilerce de kabul edilmişti.

Dil Devrimine Yöneltilen Diğer Karşı Çıkışlar

"Dil devrimiyle nesiller arasında anlaşmazlık yaratıyorlar... Baba ile oğul anlaşamaz hale geldi" diyorlar. Bu da yanlış bir savdır. Çocuk yedi yaşına değin aile yuvasında kaldığına göre, günlük konuşma dili için gerekli sözleri, okula gitmeden önce, anasından, babasından ve çevresinden zaten öğrenmektedir. Anlaşmazlık olsa olsa, çocuğunu ders çalıştırmak isteyen bazı babaların, okul kitaplarındaki yeni terimleri anlamamalarından ileri gelebilir. Sanki, kitaplarda eski terimler olsaydı, bu çeşit bir anlaşmazlık yine olmayacak mıydı? "**Müselles-i mütesaviyül adla, Şibh-i münharifin mesaha-i sathiyesi, Zaviye-i kaime, gışaiyyülcenah, hal, muadele, ifrazat, âsab razan, nesç, makta, cazibe-i arziye**" demek yerine, "**eşkenar üçgen, yamuğun yüzölçümü, dik açı, zar kanatlı, çözüm, denklem, salgı, sinir, enine doku, kesit, yerçekimi...**" gibi öz Türkçe sözler kullanmak, baba ile oğul arasını açmak mıdır? Türkçe kökler ve eklerle kurulan bu açık sözlerin öğrenilmesi, yazılması, anlaşılması, ötekilerden daha kolay değil midir? Eski terimlerin yeni koyulduğu günlerde okuyan çocuklarla babaları da aynı durumda değiller miydi? Öyle sanıyorum ki, sıkıntıda olan çocuklar değil, kendi özünü, rahatını, dilinden çok seven bazı tembel ve bağnaz babalardır. Hem sonra baba ile oğul arasındaki anlaşmazlık yalnız dil alanındaki mıdır bu ülkede?

Doğu uygarlığından Batı uygarlığına geçmekte olan toplumumuzun, öbür toplumsal alanlarında da yok mudur bu ikilik? Örneğin musiki alanını ele alalım. Divan musikisi diyebileceğimiz alaturka musikinin, tek sesli melodileri içinde yetişmiş, onun durgun, dokunaklı havasına alışmış bir baba, çok sesli batı musikisinin, canlı, rüzgârlı, fırtınalı havasını, alışkanlıklarının duvarını yıkamamışsa, elbette yadırgayacak, onları zevkle coşku ile dinleyen oğluna ya sinirlenecek, ya da şaşacaktır.

Türkçe Kısır Bir Dil midir?

"Türkçe kısır bir dildir. Bilim ve sanat kavramlarını karşılamaya yetmez" diyorlar. Bunu söyleyenler, halk dilindeki sözcük hazinesinden, Türkçenin sayısız denecek ek, kök, söz üretme yollarından haberi olmayanlardır. Dilimizin bundan 6–7 yüzyıl önce bile, en yüksek düşünceleri, en ince duyguları anlatmaya yettiğini, Yunus Emre'nin şiirleri göstermiyor mu?

Ondan sonra yetişen bilginlerle ozanlar, Arapçaya, Farsçaya sarılacaklarına dilimizi işleselerdi, sevgili Türkçemiz, bugün dünyanın en güzel, en zengin, en özlü dillerinden biri olacaktı.

Diyorlar ki "büyük şair ve yazarlarımız, öz Türkçeyi benimsemiyorlar, çünkü yanlış bir yoldur da ondan". Bazı ozan ve yazarlarımızın öz Türkçeyi benimsemedikleri doğrudur. Ama, ilke olarak, bunu reddeden büyük bir ozan, bir yazar bilmiyoruz. Benimsemeyenlerin çoğu, yaşayan dil masalına kapılarak eski yapıtlarını, sağlıklarında bile, güç anlaşılır bir durumda görmeye katlanmayanlar; ya da A. Hamit gibi "*bugün ben yazdım elbet, yazar ahfât nâkâfi*" diyerek dilin gidişini, gelişme yönünü sezemeyenlerdir. Giderek onlar da doğruyu görürler elbet...

Yine diyorlar ki: "Öz Türkçe diye uydurdukları sözlerin çoğu, çirkin, kaba şeylerdir; dilimizin ahengine uymazlar". Örnek olarak da, yargıç, yargı sözlerini gösteriyorlar. Bir kez, bu sözler dil devriminden çok önce, eski Türk kaynaklarında vardı. Bunları ve bunların benzerlerini kaba bulanlar, her gün kullanmakta oldukları kırk, kangal, kıkırdak kargı, dalgıç sözlerine ne buyururlar? Amacı da kaba bulanların, yamaç, yırtmaç, sığırtmaç sözlerini kullanırken dillerinin "ahengi" niçin bozulmaz?

Bir de, öz Türkçecilik akımının bulduğu sözlere, düşünmeden uydurmadır deyip geçiyorlar. Birazcık iyi niyet gösterip de düşünselerdi, asıl uydurmanın, Osmanlıcadaki, "kelime ve terkipler" olduğunu, öz Türkçe sözlerin

ise, kendi köklerimizden yine kendi kurallarımıza göre kurulmuş açık ve seçik sözler olduğunu anlarlardı. Dilde uydurma, "**analogie**", asılsız, yalan, düzmece şeyler uydurmak değil, belli eklere, köklere dayanarak, yaşayan örneklere dayanarak, yaşayan örneklere uygun yeni sözler kurmaktır. Bir örnekseme, bir yaratma işidir bu.

Bir de türetme "**ethimologie**" yolu vardır, dili zenginleştirmede. Almanlar, dillerini yabancı salgınından temizledikten sonra bu yöntemlerle söz üretimi yapmışlar, yeniden binlerce sözcük yaratmışlardır. Norveçliler, Macarlar ve hattâ Mısırlılar da bu yolu izlemiyorlar mı? Sıra Türkçeye gelince mi bu bilimsel yol bir suç oluveriyor? Neden? Çünkü bayların rahatları kaçacak, alışkanlıkları sarsılacaktır. Hiç bir dilin sözleri, gökten inmemiştir. Onların uydurma dedikleri sözlerin nasıl kurulduklarına bir göz atacak olursak, savlarının ne denli temelsiz, boş olduğu kendiliğinden meydana çıkacaktır.

Birkaç Örnek

İsterseniz birkaç örnek verelim: Dilimizdeki geçit, ağıt, sözlerine uyularak, anmaktan anıt *(âbide)*, kanmaktan kanıt *(delil)*; dilimizdeki yazı, dizi gibi örneklere uyularak, kazmaktan kazı *(hafriyat)*, sanmaktan sanı; dildeki askı, bilgi, duygu, görgü, sevgi sözlerine uyularak, tepki *(aksülamel)*, itki *(dafiz)*, bitki *(nebat)*, övgü *(methiye)*, yanılgı *(gaflet)*, dönemeç, yırtmaç, dilmaç, *(tercüman)* sözlerine uyularak, almaç, *(âhize)*, demeç *(beyanat)*, yine dildeki azman, kocaman, şişman, göçmen sözlerine bakılarak öğretmen, sayman, yazman, eleştirmen; dildeki kopuntu, bozuntu sözlerine uyularak, söylenti, saplantı, raslantı, bağlantı *(irtibat)*, vb.; dildeki, oturak, durak gibi sözlere uyularak, sığınak, tapınak, ödenek *(tahsisat)*; alışkan, yapışkan gibi sözlere bakılarak, başkan, vb.; öte yandan, dilimizdeki, gülünç, sevinç, ödünç sözlerine uyularak, basınç *(tazyik)*, övünç *(iftihar)*; yine dildeki örneklerine uyularak, pülverizatör yerine, püskürteç, aspiratör yerine emmeç, vantilâtör yerine yelleç, nâzım yerine düzenleç, pres yerine sıkaç *(tıkaç)* gibi sözlerini kurarsak, doğru bir iş yapmış olmaz mıyız? Bunların uydurma neresinde? Oysa asıl uydurma, gerçek anlamıyla uydurma, Osmanlıcanın tâ kendisidir. Buna da bir kaç örnek verelim: Önce şu "vaziyet" sözcüğünü alalım. Bu, dedelerimizn uydurduğu arapça bir sözcüktür. Arapların dilinde, bizdeki anlamı yoktur onun. Böyle bir anlamı bile olsaydı, sonuna (yet) ekinin getirilmesi doğru olmazdı. Dil Kurumunun ona bulduğu karşılık, durum'dur. Türkçedeki, doğum, ölüm, alım, satım, gibi örnekler, gözönüne alınarak kurulmuş, doğru ve öz Türkçe bir sözdür. Aynı yoldan gidilerek, sorum, yorum, eğitim, öğretim, yönetim, bildirim gibi öz Türkçe sözler yaratılmıştır.

Neşriyat sözcüğünü ele alalım. Arapçada yayımla ilgili şeyler demektir. Halbuki, biz, onu yayın anlamına almışızdır. Yani uydurma bir sözcüktür. Matbuat ise, eskiden Presse karşılığı olarak kullanılırdı. Oysa ki Arapçada, İmprime karşılığı olup, basma kitaplar ve yapıtlar demektir. Bunlara karşılık olarak, ekin, akın sözlerine uyularak basmaktan basın, yaymaktan yayın demek nasıl uydurma olabilir?

Keyfiyet sözünü ele alalım: Keyf, Arapça, nasıl demektir. Keyfiyet ise, nasıllık anlamına gelir. Öte yandan, Türkçedeki nitekim sözündeki nite, öz Türkçe nasıl demektir. Bundan kurulan nitelik sözü, keyfiyetin tam karşılığı olup, yüzde yüz Türkçe bir sözcüktür. Konuşurken, keyfiniz nasıl diye sorduğumuzda nasılınız nasıl dediğimizi biliyorlar mı bu Osmanlıcacılar? Osmanlıcanın nice "**kelime ve terkipler**"i hep böyle uydurularak, değiştirilerek, Arapça ve Farsça sözlerden yapılmışlardır.

"Bilim Terimlerine Dokunmayalım" Diyenler

Dil devrimine karşı olanların iyi niyetli bazı sayın kişileri de: "Osmanlıca kelimeleri atmayalım, öz Türkçeleri ile yanyana kalsınlar; halk dilinden, bilim dili yapmak mümkün değildir. Onun için bilim terimlerine de dokunmayalım" diyorlar. Ve bir dilde ne denli çok sözcük olursa,o dil onca zengindir, gibi bir sav ileri sürüyorlar. Bir dilin zenginliği, yalnız içindeki sözcük bolluğu ile ölçülemez. O sözcükler, en soyut kavramları ve ince anlam ayrıntılarını belirtiyorlarsa, ancak o zaman zenginlikten söz edilebilir. Hele kökleri, kural-

ları bilinmeyen yabancı sözlerin dilde belli bir sayıdan çok olması, anlaşmayı güçleştirir, düşünce dünyasını sislere boğar. Bu çeşit sözcükler, gelişi güzel birer ses göstergesi, ayrı ayrı ezberlenmesi gereken birer "klişe" olmaktan ileri gidemezler. Onun içindir ki, okullarında Arapça ve Farsça öğretilmeyen bir ülkenin dilinde, Arapça sözlere, terimlere artık yer olmamalıdır, düşüncesindeyiz. Zengin bir dilin başlıca özelliği de devşirici değil, üretici olmak değil midir? Bunun için batılı dillerden (uluslararası bilim sözleri bir yana), sözcük ve terimlerin ellerini, kollarını sallaya sallaya dilimize girmesine de karşıyızdır. Okullarımızda Yunanca ve Latince okutulmadığına göre, onlardan türemiş sözlerin, bizim için açıklıktan, seçiklikten yoksun birer "klişe" olduklarından ve çoğaldıkça da dilimizi bir çıkmazdan ötekine doğru sürüklediklerinden hiç kuşkumuz olmamalıdır. O halde, hem dilimizin ulusal bir kütle dili olması, hem de yüksek bir bilim ve sanat dili haline gelmesi için tek çıkar yolun, elden geldiğince öz Türkçeye gitmek olduğu meydana çıkıyor demektir.

Dil devrimine karşı olanlardan bir bölüğü de, bazı öz Türkçecilerin, özel konuşmalarında, yeni sözcüklere yer vermediklerini ileri sürerek, onları samimiyetsizlikle suçluyorlar. Bu da pek haksız bir düşüncedir. Bazı devrimciler, hızlı davranmayı gerektiren konuşma dilinde, alışkanlıklarını yenemeyebilirler; ama hep aynı amacı taşımakta ve yazılarında da, elden geldiğince öz Türkçeye özenmektedirler.

Sonuç

Fransızca, İngilizce sözcüklerin de dilimize sel halinde aktığı bu çağda, ülkemiz aydınları ve devlet organları elele vererek, dilimizi eski, yeni yabancı salgınlardan kurtarma görevi altındadırlar.

Zaten kültür sorunlarımızın başında gelmesi dolayısıyle, toplumun bilincinde, eski ve yaratıcı bir dilek halinde yaşayan, dilimizdeki özleşme, yalınlaşma akımını, devletin, yetkili organları yardımıyle düzenleyip hızlandırmasından ve bir bilim ocağı olan Dil Kurumu ile işbirliği etmesinden daha olumlu ne olabilir?

Unutmayalım ki, devrimlerimiz bir bütündür. Büyük Atatürk de, servetinin yarısını Dil Kurumu'na bırakmakla, dil devrimine olan inancını, ona verdiği önemi son bir kez daha belirtmemiş midir?

Tarihin durdurulmaz akışından doğan dil devrimine ve toplumsal bir gereksemeyi karşılamak üzere, büyük emekler, bilgili ve sabırlı çalışmalar, tertemiz dileklerle ortaya koyulmuş bulunan öz Türkçe sözcüklere saçma, uydurma, kaba diyerek sataşanlar, ya dil sevgisinden yoksun bilgisiz kimselerdir, ya da dil işlerine yeter ölçüde ilgi göstermeyip, alışkanlıklarına yeniliveren kimselerdir...

Biz şuna inanıyoruz ki, Osmanlıca, Arap harfleriyle, peçe ile, fes ve mecelle ile artık arkada kalmıştır. Onu diriltmeye çalışmak, akıntıya kürek çekmekten başka bir şey değildir. O halde, ey Türk ozanları ve yazarları kalem başına!..

Mehmet SALİHOĞLU

Cumhuriyet, 8, 9 temmuz 1966

*

NUTUK-SÖYLEV SORUNU

Türk Dil Kurumuna "bahtsız" demeye dilim varmıyor. Onun, elbette ki böyle bir niteliği olmaması gerekir. Ama yıllar, yıllar boyunca öyle saldırılarla, öyle takazalarla karşılaştı ki, ona istemeye istemeye "bahtsız bir Kurum" demekten de kendimi alamıyorum.

Böyle bir saldırı örneğini geçen gün *Yol* dergisinde gördüm. Bu derginin 21. sayısında Necmettin Hacıeminoğlu imzasıyle yayımlanan bir yazının başlığı şöyle: **Bir saygısızlık örneği (Nutuk=Söylev).**

Yazı Türk Dil Kurumunun yayınlarından olan Atatürk'ün *Söylev*'ine değiniyor. Kurumun bu yayını ile gösterdiği saygısızlık örneği ne imiş biliyor musunuz? Atatürk'ün Nutkunu bugünkü dile çevirmek ve "Nutuk" yerine "Söylev" demek!

Ben *Yol*'u severim ve zevkle okurum. Ama Necmettin Hacıeminoğlu'nun yazısını hiç sevmedim. Daha doğrusu onu seviyeli bulmadım. Yazarın özet olarak düşüncesi şu:

Atatürk'ün Nutku Türk Bağımsızlık Savaşının tarihini en yetkili ağızdan dile getiren biricik eserdir. Fakat bugünün gençliği onu gereği gibi anlayamamaktadır. Anlamayı sağlamak için *Nutuk*'un tıpkıbasımını yapmalı fakat sahife altlarına anlaşılması güç kelime ve terkiplerin anlamları geçirilmelidir. Oysa Türk Dil Kurumu böyle yapmamış, birtakım uydurma kelimeler de kullanarak *Nutuk*'un çevirisini yapmış ve Atatürk'ün Nutkunu anlaşılmaz bir duruma sokmuştur. Bunu da Atatürk'ün okunmasına, anlaşılmasına ve sevilmesine engel olmak için yapmıştır. Başka hiç bir şey, bu türlü bir münasebetsizliğe sebep olamaz.

İşte yazarın dediği özetle budur.

Yani, Dil Kurumu, sırf Atatürk okunmasın, anlaşılmasın ve sevilmesin diye Nutuk'u öz Türkçeye çevirmiş. Böyle bir mantık - doğrusu mantıksızlık karşısında insan ne diyeceğini şaşırıyor. Türk Dil Kurumu'na açık açık Atatürk düşmanlığı lekesi sürülmek... Yazarı bu yargısından ötürü çok ayıpladım. Necmettin Hacıeminoğlu'nun ne kişiliğini ne yazarlığını bilirim. Yalnız bu yazısından şu kanıya vardım ki o, *Yol* gibi bir dergiye yazı yazacak düzeye henüz gelmemiştir. Gıyaben tanıdığım ve kendisine saygı duyduğum *Yol* dergisi yazı işleri müdürü sayın Tarık Buğra'nın dikkatini çekerim, çok değerli yazıları içine alan dergisine böyle seviyesiz yazılar koymasın.

Türk Dil Kurumu'na Atatürk düşmanlığını isnad eden kişi bilmelidir ki, bu yargısı ile bizzat kendisini Atatürk düşmanı ilân etmektedir. Atatürk'ün ölümünden bu yana Atatürkçülük yolundan bir santim dahi ayrılmayan kurumlar içinde ve onların en başında Türk Dil Kurumu gelmektedir. Atatürk'ün bizzat kurduğu ve vasiyetnamesinde de yer verdiği bu kurum, Atatürk'ün Türk dilinin sadeleştirilmesi yolunda gösterdiği yakın ilgiyi değerlendirmek ve Atatürk'ün vasiyetini gerçekleştirebilmek için yıllardan beri var gücü ile çalışmış ve bu iyi niyetle yaptığı çalışmalarının ürünlerini önümüze sermiştir. Bu çalışmalar sırasında kelime uydurmaları elbette olmuştur. Uydurma kelimeler yapıldı ve bunlar Arapça, Farsça kelimelerin yerine kullanıldı diye Dil Kurumu'na Atatürk düşmanlığı sıfatının verilmesi pek de münasebetli bir tutum değildir. Türk Dil Kurumu'na bu kadar ağır bir töhmet yükleyen kişi, farkında dahi olmadan o kurumun uydurduğu kelimeleri benimseyerek onları yarım yamalak değerlendirmişse de.. İşte kullandığı kelimelerden bir kaçı: Sözlük, yönetici, gerçek, tepki, yetki... Yazarın farkında dahi olmadan benimseyerek kullandığı bu kelimelere vaktiyle elbette ki yüklenenler olmuştur; fakat zaman her şeyi halletmiş ve bugün Dil Kurumu'nu kelime uydurmakla suçlayan bir yazar göğsünü gere gere o kurumun uydurduğu kelimeleri benimseyebilmiştir. İşte kurum için başarı budur.

Ne gariptir ki yazar, bu kelimelerle cümle kurmasını da becerememiştir. Yazının bir yerinde şöyle deniyor: "biz şimdi onları bir yana bırakarak bu saygısızlık karşısında samimi Atatürkçüleri gerçek tepkiye çağıracağız."

Gerçek tepkiye çağırmak ne demek? Hem sonra, tepkiye çağrılmaz, tepki göstermeye çağrılır. Yazar bu öz Türkçe kelimeler yerine öztürkçe olmayanları kullansaydı da öz Türkçe olanların kıymetini düşürmeseydi her halde daha iyi ederdi.

Yazarın yanlışlarına değinmişken birini daha belirtiverelim: Atatürk'ün *Nutuk*'u için Türk Dil Kurumu'na insafsızca saldıran bu kişi, Nutuk'un hangi tarihte söylendiğinden de habersiz.. 1926 yılında irad edildi diye kestirip atmış. Bir daha yanlışlığa düşmemesi için yazarı uyaralım: Nutuk, 1927 yılının 15-20 ekim tarihleri arasında 36,5 saat devam etmek suretiyle altı günde söylenmiştir.

Şimdi bu yazının öteki yönlerine değinelim:

Yazar, Türk Dil Kurumu'nun *Söylev* çevirisinin anlaşılmaz durumda olduğunu, asıl eserin çiğnendiğini, anlamını yitirdiğini belirtiyor. Bu bir görüştür. Keşke yazar *Söylev*'in bu yönüne değinseydi de Dil Kurumu'na karşı iç duygularını kendisine saklasaydı..

Söylev, yazarın dediği gibi gerçekten anlamsız mıdır? Yazara göre evet, yeni kuşağa göre hayır! Bazı yeni terimleri yazar bilmiyorsa bu, herkesin o terimleri bilmemesi demek değildir. Nitekim *Söylev*'in birinci cildini öğrencilerime de okuttum ve kitap hakkında görüşlerini belirtmelerini istedim. Onların bana verdikleri cevap şu oldu: "Hocam, Ata-

türk'ü şimdi çok daha iyi anlıyoruz ve öteki ciltleri de vermenizi sabırsızlıkla bekliyoruz." Beni eser hakkında olumlu bir sonuca ulaştıran yalnız kendi inancım değil, aynı zamanda bugünün çocuklarının inancıdır. *Söylev*'de bazı aykırı görünen kelimeler yok mu? elbette ki var. Ama bunlar eserin değerini küçültecek nitelikte bir rol oynamıyorlar. *Söylev* elbette ki *Nutuk*'un ahengini kapsamıyor. Aslında hiç bir çeviri aslı kadar akıcı ve ahenkli olamaz. *Söylev*'in amacı Atatürk'ün büyük Nutuk'unu gençliğe anlatmaktır ki bu görevini de başarmıştır. Hem ben yazara, *Söylev*'in *sunu* bölümünü **bir kere** daha okumasını tavsiye ederim. *Söylev*'in hatası da sevabı da orada yazılı.

Yazar diyor ki; *Nutuk* olduğu gibi verilmeliydi ve yabancı kelime ve terkipler dipnot olarak gösterilmeliydi..

Ben şöyle bir tecrübe edeyim dedim. Ortalama her sahifeye otuz dipnotun geçirilmesi zorunluğunun doğduğunu gördüm. Böyle bir eserin okunabileceğine, okunsa bile anlaşılabileceğine inanmak çok güç. Vakıa Celâl Bayar *Ben de Yazdım* isimli eserinde bazı belgelerin hem asıllarını hem de bugünkü dile çevirisini yapmışsa da *Nutuk* için böyle bir yola da gidilmesi gerekmezdi. Çünkü *Nutuk*'un Türk harfleriyle tıpkıbasımı vardır ve son olarak da Türk Devrim Tarihi Enstitüsü üç cilt halinde *Nutuk*'un tıpkıbasımını halkın faydalanmasına sunmuştur. *Nutuk*'un tıpkıbasımını okuyup da anlayamayanların baş vuracakları biricik kaynak, Dil Kurumu'nun *Söylev*'idir. Türk Dil Kurumu *Nutuk*'u türkçeleştirmeseydi işte o zaman görevini kötüye kullanırdı. Atatürk bu nutkunu 1927 yılında değil de 1937 yılında söyleseydi, her halde o ağdalı üslûbu kullanmayacak ve onu gençliğin anlayabileceği bir şekilde söyleyecekti. Türk dilini yabancı kelimelerden kurtarmak amacını güden Türk Dil Kurumu da *Nutuk*'u Türkçeleştirmek suretiyle bu görevini yerine getirmiştir. Türk Dil Kurumu büyük bir iyi niyet içinde bu görevini yerine getirirken bazı yeni kelimeler kullanmışsa bunu bir zorunluğun etkisi altında yapmıştır. Dil Kurumu bundan ötürü bizim uyarmalarımızı beklemektedir. Kitabın "sunu" bölümünde, bu uyarmaları beklediğini büyük bir açık yüreklilikle belirtmiştir. Bize düşen iş, Kurum'un yanılmalarını aynı iyi niyetle Kurum'a iletmektir. Kurum'un bu hususta gösterdiği çabayı hiçe sayarak ve onu insafsızca yererek yazı yazmak uyarmanın çok ötesinde bir şeydir. Hele Bay Necmeddinin yaptığı gibi Türk Dil Kurumu'nu, bu çevirisinden ötürü Atatürk düşmanı ilân etmek, onu Atatürk'ün okunmasını, anlaşılmasını ve sevilmesini engellemekle suçlamak, doğruluk, dürüstlük ve ahlâk kurallarından uzaklaşmak demektir.

Yazımın başında Türk Dil Kurumu için "bahtsız" deyimini kullanmıştım. Yazımı yine bahtsızlıkla ilgili bir beyitle bitireyim:

Bibaht ona derler ki; elinde cühelânın
Kahrolmak için Kesbi Kemâlû hüner eyler.

Yusuf Ziya BİNATLI

Emre, haziran 1966

ANIŞLAR:

H. Suphi Tanrıöver, "Gazi'nin Heykeli" ve "Fırtına Kuşu"

10 haziran'da dünyaya gözlerini yuman Hamdullah Suphi Tanrıöver'in ölümünü duyuran radyolarımız, ondan hep "fikir adamı" olarak söz ettiler. Oysa Tanrıöver'in "fikir adamı" niteliği yanında bir de "sanat adamı" özelliği vardı: Fecr-i Âti topluluğunun en sade şiir yazan ozanlarındandı, hatipti.

Şiirde ilk esin kaynağı Namık Kemal olmuştu. Daha 16 yaşındayken yazmaya başladığı şiirleri,

24 yaşında, Meşrutiyetle birlikte *Kemal Bey Magosa'da* adlı bir kitapta topladı.

Şiir yazmayı erken bıraktığı için ozanlığı unutulmuş olsa bile uzun yıllar süren hatipliğiyle, hitabeleriyle ve düzyazılarıyle "sanat adamı" kişiliği unutulamazdı. O, sadece meydanlarda, salonlarda ateşli, büyülü konuşmalar yapmakla kalmamış, bunları *Dağ Yolu* adlı iki büyük kitap olarak yayınlamıştı: (I. cilt; 1928, II. cilt; 1931)

Çeşitli dergi ve gazetelerde çıkan yazılarından meydana gelmiş *Günebakan* (1929)'da da onun "sanat adamı" kişiliğini belirten yanlar az değildir.

O'nun ölüm haberini alır almaz bu eserleri geldi hatırıma. Bu kitapların ikinci sözcüklerini öteden beri fazla bulmuşumdur: *Dağ Yolu*'nun her parçası, dağa çıkan bir yol belki; fakat tümüyle yüce bir dağdır. *Günebakan*, güneşe tutkun herhangi bir çiçek değil, ışıl ışıl bir güneştir; "uzakta ve yakında aynı ışığa yüzünü döndürmüş" olanların güneşi!.. Çünkü her iki kitapta da bol bol, ulusal kurtuluşumuzun yankıları ve Atatürk vardır; her parça sanat çabasıyle ve sanat değeriyle dokunmuştur.

Kitaplarım asarındaki bu eserler, üstadın ince armağan sözlerini taşıdıkları için de bana ayrı bir zevk verirler:

Bundan tam yirmi yıl önceydi. Bir gün, öğretmenlik yaptığım okulun öğrencilerinden bir genç, bir kitap paketi getirdi bana. Çocukcağız: "bunları size gönderdiler efendim!"den başka bir şey söylemiyordu. Paketi açtım: İki ciltlik *Dağ Yolu* ve *Günebakan*. İlk sayfalarda da üstadın el yazısıyle "ithafiye"ler ve imzalar.

Bu gence, üstadın nesi olduğunu sordum, "Beybabam!" dedi. Fazla bir şey sormadım. Anlamıştım ki, bu çocukcağız, Tanrıöver'in koruduğu ve okuttuğu gençlerden biriydi. Sadece: "Beni nereden tanıyorlar?" demekle yetindim. "Ben tanıttım efendim." dedi delikanlı. Üstada o gün bir teşekkür mektubu yazdım ve birkaç gün sonra da ziyaretine gittim.

Tanrıöver, *Günebakan*'a şunları yazmıştı:

"*Haydarpaşa Lisesi Edebiyat Hocası Enver Gökşen Beye meslektaşlık birliğinden gelen sevgilerimle. 7 ocak* 1946"

İstanbul Erkek Öğretmen Okulunun ve Üniversitenin eski öğretim üyesi, o günkü İstanbul Milletvekili Hamdullah Suphi'nin, genç bir öğretmene derin alçakgönüllülüğünden ve inceliğinden değer biçilmez bir armağandı bu sözler. O, bu "meslek birliği"nde olabildiğince içtendi. Millî eğitim bakanlığı, elçilik, milletvekilliği yaptığı yıllar boyunca öğretmene ve öğretmenliğe gönülden bağlıydı. Bunu, her zaman söylerdi.

Dağ Yolu'nun I. cildinde şu soylu, ince söz bulunuyordu:

"*Enver Naci Gökşen Beye milliyet mücadele tarihimize ait bazı hatıraları sevgi duygularımla beraber takdim ediyorum. 7 ocak* 1946"

Ve *Dağ Yolu*'nun II. cildinde de:

"..... *dostluk duygularımla.*" yazılıydı.

Çocukluğumda, ilk gençliğimde kendisini dinlemiş, okumuş, büyük yakınlık duymuş bir kişi olarak elbette onun dostuydum. O, bana, sanki bunu biliyormuş gibi hitap ediyordu. Hoş, onun dostu olmak için kendisini tanımak şart değildi; sesini duyan, yazılarını okuyan herkes onun dostudur...

Büyük kayıbını öğrenir öğrenmez yapıtlarını yeniden karıştırırken çok beğendiğim iki parçasını baştan sona dek bir kez daha okudum: *Gazi'nin Heykeli* ve *Fırtına Kuşu.*

Ankara Türk Ocağı önündeki Atatürk heykelinin açılış töreninde (29 ekim 1927) söylediği *Gazi'nin Heykeli* adlı konuşmasından bazı yerleri buraya aktarıyorum:

Hanımlar, efendiler,

Anadolu yaylasının şu yüksek şehnişini (balkonu) *üstünde, bembeyaz mermerlerin yukarı kaldırdığı şu yağız ata binmiş, tunçtan adamı tanırsınız!..*

Türk vatanının en bedbaht ve meşum (uğursuz) *günlerinde haffanın* (gizleyen şey) *perdelerini sıyırarak ortaya çıkan bu esrarengiz adamı tanırsınız!..*

Mermer ve tunç, duyan ve düşünen milletlerin elinde şimdiye kadar hatır ve hayale gelmez şekiller aldı. Milletlerin ebediyete (sonsuzluğa) *bağlamak istedikleri ulvi* (yüce) *düşünceleri, derin ve nihayetsiz aşkları ifade eden bu maden, tunç, Türk vatanında bütün halkın şimdiye kadar duyulmamış en nadir hislerine bir şekil vererek işte karşınıza çıkıyor.*

Kendi kendimize soruyoruz: Acaba bu maden, dünyanın neresinde bundan daha ilâhi (tanrısal), *bundan daha güzel bir mevzuun ifadesine vasıta olmuştur?..*

Tanrıöver, Atatürk'ün asker, örgütçü, diplomat, "islahatçı", önder yanlarını belirttikten sonra devam ediyor sözlerine:

O, bir hatiptir. Türk lisanının en yüksek abidelerinden birini onun bir başkasına nasip olmayan lisanı Türk milletine verdi. Nutuklarında öyle parçalar vardır ki ifadenin belâgati (güzel ve sanatlı oluşu) *itibariyle bugünkü ve yarınki nesillere yüksek birer örnek olacaktır. Aman vermeyen sıkı bir mantık, azamî vuzuh* (açıklık) *ve ciyadet* (temizlik), *sadelik ve asalet, perdesi uzaklık ve derinlik tesirini veren derunî* (içsel) *bir ses O'nu mücadele tarihinin rekabet kabul etmez bir hatibi haline koydu.*

Ey Türk vatanı!... Şimdi o, kurşun uğrağı ve uçurumlarla muhat (çevrili) *ölüm yollarından geçmiş, bu sulh ve umran* (bayındırlık) *günlerine vasıl olmuş, Anadolu yaylaları üstünden garbın ve istikbalin* (geleceğin) *engin ufuklarına bakıyor. Hareketini devamlı bir dikkat içinde durdurmuş, gözleri ufukta ve derinde bir noktaya dalmış, karşımızda bekliyor. Baktığı taraf Türk tarihine yeni bir istikamet* (yön) *vererek bir hedef diye gösterdiği hayat âlemi, teceddüt* (yenilenme) *âlemi, garp âlemidir.*

Hanımlar, efendiler!.. Başkumandan bugün bizim başımızda, yarın ve birbirini takip edecek asırlarda bütün

nesillerin başında daima kumanda edecek!..

Vatan tehlikelerine karşı mücadele kuvvetlerinin dilinde milli şarkı olarak söylenecek sözleri biz onun lisanından işittik. Gece saatleri yıldızların ışığında, sabahları şafaklarla aydınlanarak, akşamları guruplarla tutuşarak uyumayan bir düşünce, susmayan bir nida (ünleme), *bir ihtar halinde başkumandan bütün nesillere hitap ediyor. Duruşunda nihayetsiz bir sükûn, içinde dinmeyecek fırtınalar çarpışan bu heykel, Türk tarihine ve onun gençliğine hitap ediyor:*

"Ey Türk gençliği! Birinci vazifen... Muhtaç olduğun kudret damarlarındaki asil kanda mevcuttur!"

Büyük tehlike günlerinde, vatanın her tarafında yükselen heykellerinin çevresinde Türk halkı toplanacak, O'nun kalabalıklar üstünde hükümran olacak sesi ve ilhamı memleketi yeniden şerefe, zafere ve halâsa (kurtuluşa) *götürecektir.*

Ankara, millî mücadelenin merkezi olan Ankara, millî mücadele tarihinin acı, tatlı her dakikasını ve her hatırasını kalbinde saklayan Ankara ve onun etrafında bütün Türkiye, Türk milletinin bu büyük evlâdına karşı taşıdığı minnettarlığı bu heykellerle ifade etmeğe çalışıyor.

Mazinin (geçmişin) *galibi ve istikbalin fatihi Büyük Gazi'nin heykelini açarak ona bu tunçların lisanıyla Türk milletinin ebedî şükranını söylüyoruz.*

(*Dağ Yolu*, cilt: I., 1928)

1928'de *İkdam*'da çıkan *Fırtına Kuşu* adlı yazısında da Tanrıöver, Atatürk'ün *Büyük Söylevini* okurken duyduklarını anlatır:

Issız ve sessiz Türkiye, dünyaya kendi diliyle bir şey söyleyemezdi. Onun hakkında milletlerden milletlere masallar konuşur, hurafe tebliğlerini (bildirilerini) *yapar, cehil* (cahillik), *gayz* (hınç) *ve kin mütemadî* (sürekli) *korkunç haberlerini yayardı.*

Anadolu yaylasının üstünde, çorak, yanık ve harap bir vatan parçasında O, kendine bir kürsü kurdu. Türk milleti ilk defa O'nun sesiyle kendine, milletlere, dünyaya ve tarihe hitap etti.

Kitabı ellerimin altında duruyor. Yavaş yavaş sayfalarını çeviriyorum. Görmüştüm, işitmiştim, tekrar okuyorum. Bu kitap, gözlerimiz için ne garip temaşalarla doludur.

Bir sayfaya bakıyorum; karanlığın, fırtınanın üstünde bir sabah aydınlığı doğuyor. Gözlerinde göklerin mavisi, gözlerinde iki damla güneş, omuzlarına esrarın (gizliliğin) *örtüsünü atmış, taşan dalgaya, köpüren, kabaran denize bakarak yumruğunu gösteriyor. Deniz yükselmiş, O, bir anda üstündedir. Memleketi yutan felâkete bakarak rüyalarını söylüyor.*

Başka bir sayfa koskoca bir mezarlığa benziyor. Kalabalık halinde üstüne hücüm etmişler. Dokunmuş ve devirmiş. Dışarıdan gelen ve içeriden gelen cins cins düşmanların, yerde uzanan ölülerine arkasını çevirmiş, yürüyor. Hiçbir şey yapmamış, hiç boğuşmamış gibi sakindir.

Bir sayfaya bakıyorum; harabe yığınları altında kalmış. Yarabbim, orada asırlardan kalma kaç müessesenin enkazı var!..

Son sayfa, açık bir pencere gibi duruyor. Uzun uzadıya, aylarca, senelerce gökleri ve yerleri sarsarak gürlemiş, yıldırımlarını boşaltmış bir fırtınanın memleket ufuklarından nasıl uzaklaştığını orada seyrediyoruz. "Unutma!" diyor.

O'nu ilk defa Meclisin önünde ve kürsüde görüyorum. Eski Anadolu, O'nun davetine her şekilde, her kıyafette birtakım adamlar göndermişti: Bektaşi şeyhleri, Konya çelebileri, medrese uleması; ayaklarında Hitit çarıkları, Niniva duvarlarından inmiş Asurî şeklinde şarklı ağalar, iç Anadolu'nun dört bin senelik kerbiç evi, koynunda ne varsa orada teşhir ediyordu.

Mektebin yetiştirdiği kimseler, dağın, kırın, anane (gelenek) *ve masalın yetiştirdiği kimselerle beraber içtima* (toplantı) *halindeyiz. Kürsüye çıktı ve davasını teşrih etti. Bugünkü Türkiye, iyi söylenmiş bir söz üzerine müessestir* (kurulmuştur).

Fırtına kuşu, elinde kendinden başka bir kuvvet olmaksızın karşımıza çıktığı vakit, O'na kim inanırdı, eğer sesinde dünyanın bugüne kadar işittiği en büyük iman olmasaydı. Kelimeler ağzından çıktıkça arkada bir şey kurulduğunu anlıyorduk. Konuşuyor ve bir şey bina ediyordu. Her kelime, kayaların içine oyulmuş çukurlara temel taşları gibi iniyordu....

...Söz adamı, fiil adamının yollarını açtı. Memleketi kurtarmadan evvel kalpleri yeisten (yastan) *kurtarmak lâzımdı. Fırtına kuşu en evvel kalpleri teshir etti* (büyüledi).

...Musibet günleri içinde, O, çevresi uçurumdan ibaret bir kürsünün üstünde dağ ve taş konuşuyormuş gibi konuştu. O, cihan karşısına bir davacı olarak çıktı. Aynı kürsü üstünde O, bir gün hükümlerini verdi. O gün, o, *bir hâkimdi.*

Bir gün verdiği hükümleri yürütmek, tatbik etmek için icra (yürütme) *vazifesini üzerine aldı. Topladığı orduların başına geçti, Türk tarihinin ezelî* (öncesiz) *iradesi gibi garba* (batıya) *kımıldadı, gitti.*

Aradan seneler geçti. Fırtına kuşu hâlâ uçuyor, hâlâ yeni ufuklara doğru süzülüyor. Penceremin önünde ikindi saatlerine mahsus çok parıltılı, kamaşmış bir deniz var. Her ufak dalga, güneşten bir parça almış gidiyor. Önümüzden giden kuş, kılavuz kuş!.. Hepimizin kalbinde senden gelen bir ışık, tıpkı bu denizlerin dalgaları gibi, yeni ufuklara doğru arkandan akıp gidiyoruz."

(*Günebakan*, 1929)

Enver Naci GÖKŞEN

*

Ölümünün İlk Yıldönümünde:

Refik Halit Karay

1908 devrimi, istibdadın ağır baskısı altında bunalan Türk toplumunu, birdenbire kavuştuğu özgürlük havası içinde heyecanla coşturmuştu. Basın alanını kaplayan gazete ve dergilerde, 1901'den beri susan tanınmış eski kalemler yanında, yeni imzalar da görülüyordu.

Birbirlerini henüz tanımaya başlayan bu gençler, çok geçmeden "Fecriati Encü-

men-i Edebisi" adı altında haftalık Servet-fünun dergisinde toplanmışlar, derginin 997. sayısında (11 şubat 1325) yayımladıkları bildiri ile kendilerini tanıtmışlardı.

İçlerinde, kendilerinden önceki kuşağı dilde, üslûpta ve sanat anlayışında izleyenler bulunduğu gibi, onlara çok az şey borçlu olanlar, yeni bir zevki ve anlayışı müjdeleyenler de vardı. İşte Refik Halit bunlardan biridir.

Refik Halit, Meşrutiyet'in ilk günlerinde Ahmet İhsan'la İsmail Suphi'nin akşamları çıkardığı gündelik Servetifünun'da yazı hayatına atılmıştır. Onun haftalık Servetifünun'da çıkan ilk yazısı, Fecriati bildirisinden öncedir; "Köpekler" başlığını taşır (sayı 965. 19 kasım 1325). Bu yazının altında "Milano, 7 ekim" tarihi bulunmaktadır. Daha sonra da çeşitli yazılarıyle küçük hikâyeleri görülmeye başlar. İlk hikâye "Kuvvete Karşı" başlıklıdır (sayı 978, 18 şubat 1325). "Senede Bir" (sayı 996), "Hakk-ı Sükût" (sayı 1000), "Komşu Namusu" (sayı 1006) hikâyeleri de bunu izler. Edebiyat meraklıları, Refik Halit'i önce bu yazılarıyle realist bir hikâyeci olarak tanımışlardır.

Bundan sonra Refik Halit, gerek Kalem, gerek Cem dergisindeki yazılarıyle usta bir mizah yazarı olarak ortaya çıktı. Artık kişiliğini bulmuş ve kalemindeki gücünü herkese tanıtmıştı.

Refik Halit'in bu devirdeki yazı hayatı uzun sürmedi. Cem'de "Kirpi" imzasıyle çıkan yazıları, İttihatçıları çileden çıkaracak kadar keskin ve dokunaklı idi. Bir yıl bitmeden, 25 haziran 1327'de çıkan 32. sayısında Cem kapatıldı. Ancak bir yıl sonra Ahmet Muhtar Paşa kabinesi (Büyük Kabine) zamanında yeniden yayımına başladı. Bu da uzun sürmedi. Babıâli olayından sonra İttihatçılar yeniden iş başına geçince, Refik Halit'i başka muhaliflerle birlikte sürgüne yolladılar.

Refik Halit, Sinop, Çorum, Ankara ve Bilecik'te beş yıl süren bu sürgün hayatında en güzel hikâyelerini yazdı. Birinci Dünya Harbini sürgünde geçiren Refik Halit, 1917'de mütarekeden altı ay kadar önce, o sıralarda Sadrazam Talât Paşa'ya vekâlet eden Bahriye Nazırı Cemal Paşa'nın emriyle on gün için İstanbul'a geldi ve izin süresi uzatıldığından bir daha dönmedi. Önce Vakit ve Tasvirlefkâr, daha sonra da Zaman gazetelerinde yazı hayatına yeniden başladı. Rober Kolej'de öğretmenlik etti. Yeni Mecmua'da "Hafta Musahabeleri" yazdığı gibi, sürgün iken hazırladığı küçük hikâyelerini de yayımladı.

Mütareke başlayıp da İttihatçılar birer birer kaçınca, Zaman'daki yazılarıyle yeniden muhalefete geçti. Hürriyet ve İtilâf Fırkası'na girip politika hayatına karıştı. Posta ve Telgraf Genel Müdürlüğü yaptı. Sabah gazetesi başyazarlığında bulunduğu gibi, 1922 başında çıkardığı Aydede dergisinde, sert yazılarına yeniden girişti.

Bu devirde gürültülü bir hayat geçiren Refik Halit, İstiklâl Savaşı sona erince Lübnan'a kaçtı; sonra Haleb'e yerleşerek yeni eserlerini hazırlamağa koyuldu. 16 yıl süren bir ayrılıktan sonra 1938'de yurda döndü. O günden beri türlü gazete ve dergilerde kalemini ustaca kullanan Refik Halit, 1965 temmuzunun 18'inde Hakkın rahmetine kavuştu. İşte Refik Halit Karay'ın hayat hikâyesi kısaca budur.

Refik Halit'in yazılarında görülen ilk özellik, kullandığı dilin arkadaşlarının eserlerindeki dile benzememesidir. Bu dil, geleceği müjdeleyen pürüzsüz, sade ve kıvrak bir Türkçedir. Asıl önemli olan, Refik Halit'in hiç bir iddiada bulunmadan bu yolu seçmiş olmasıdır. Örneğin Celâl Sahir, "Türk Derneği"ni kurarak sade Türkçeyi savunduğu halde, Refik Halit'in bu konuda bir iddiası yoktur. Öteki arkadaşları olan Ahmet Haşim, Tahsin Nahit, Köprülüzade Mehmet Fuat ve Şahabettin Süleyman gibi devrin bellibaşlı şairleri ve yazarları ise, dilde Servetifünuncuları ısrarla izlemişler ve bunu sanatları için gerekli bulmuşlardır.

İşte Refik Halit'in, bir de Yakup Kadri'nin dil özelliğini böyle bir ortam içinde incelemek ve değerlendirmek gerekir.

Onun yazılarındaki ikinci özellik de, kuvvetli görüşü, eşya ve tabiatta çok kez dikkatten kaçan gizli ve uçucu güzellikleri bir anda kavrayışı ve onları kıvrak üslûbiyle ustaca canlandırışıdır. Bu görüş –başka yazılarımda da belirttiğim gibi– daha çok eşyanın ve tabiatın dışıyla ilgilidir. O, derinlere inip maddenin aslını anlamaya çalışmaktansa, keskin

bir zekâ cilvesi içinde görüp tadabildiklerinin zevkine varmayı yeğ görür. Bu hal, onun hayatı seven, keyfe göre rahatça yaşamayı öngören karakterinden gelmedir.

Bu özellik onun en çok tasvirlerinde göze çarpar. Bu tasvirlerde konuya uygun kelimeler, halk deyimleri, kolayca hatıra gelmeyen buluşlar özentisiz olarak yer alır. Onun yazılarında, daha çok renk, çiçek ve koku gibi her an tazelik veren, iştihayı harekete getiren maddî öğeler görülür O, bunu yaparken tekrarlardan bile kaçınmaz.

Refik Halit'in birçok eserlerinde İstanbul özlemi kuvvetle yaşar. Bir İstanbul çocuğu olan ve eski İstanbul'un konaklarını, yalılarını, gezi yerlerini ve âlemlerini iyi bilen Refik Halit için bu şaşılacak bir şey değildir.

Refik Halit, edebiyatımızda realist hikâyenin bugünkü anlamıyle ilk örneklerini vermiştir. Refik Halit'in hikâyelerinde sosyal dava ve tez söz konusu değildir. O, kendi çevresinde kendi alınyazısını izleyen insanların ve üzerlerinde durmadan geçtiğimiz olayların üstündeki perdeyi kaldırmış, hiç bir ayırım yapmadan, onları güzelleştirmeye ya da çirkinleştirmeye kalkmadan, oldukları gibi göstermiştir.

Romanlarına gelince, bunlar her şeyden önce birer hayat romanıdır. Yaşadığımız ve tanıdığımız hayat..... Refik Halit, sanatında titiz olmakla birlikte sanat iddiası taşımaz; belirli bir sanat akımı da gütmez. Sadece zevkine uyarak, bildiği, gördüğü ve düşündüğü gibi yazar; hiç bir özentiye kapılmaz. Refik Halit'in repertuvarı çok zengindir. Türk toplumunun Tanzimat'tan sonraki 100 yıllık hayatı, bütün görenek ve gelenekleriyle romanlarında yer alır. Bu hayat romanları zaman zaman birer mörs romanı niteliğini de kazanır.

Refik Halit, uzun uzun ruh tahlilleri yapmaktan, gerçeği sert çizgilerle belirtmekten çekinmiş, sevimli ve alımlı olmayı yeğlemiştir.

Romanlarında teknik sağlam olduğu gibi, tipler de canlıdır. O, ölmez tipler yaratmaktan çok, tanıdığımız tipleri yaşatmıştır.

Refik Halit'in başka güçlü yönü de mizah yazarlığıdır. Onun bu alandaki yerini ve gücünü ölçebilmek için, divan edebiyatındaki mizah ve hiciv anlayışını ve bu anlayışla kaleme alınan yazıları bilmek gereklidir. Ziya Paşa'nın Zafer-name'si bundan ötürü bugünkü mizahın ilk örneği sayılmıştır. Ondan sonra da divan edebiyatındaki mizah ve hiciv çığırını izleyen oldu. İşte Refik Halit, artık paslanmış ve etkisini yitirmiş olan kötü geleneğe düşmeden, bugünkü mizah edebiyatının en güzel örneklerini bize verdi. Bunlar iğneleyen, ama iğnelediklerinden başkasını rahatsız etmeyen, kaba bir cinas değil, ustalıklı bir espiri içinde düşündüren özlü ve temiz yazılardır. Sadece Cem'deki yazıları okumak, Meşrutiyet devrinin tarihini, bellibaşlı olayları ve tipleriyle izleyebilmek için yetişir.

Kısaca diyebiliriz ki Refik Halit, o devirde ilk kez özentisiz bir dil kullanan, kıvrak üslûbu ve canlı tasvirleriyle edebiyatımıza yaşama sevgisini veren bir üstat olarak edebiyat tarihimizde önemle yer alacaktır.

Agâh Sırrı LEVEND

Ulus, 19 temmuz 1966

K İ T A P L A R:

Türk Tiyatrosu Üzerine Bir Kitap

Türk tiyatrosu üzerine yabancı ülkelerde birtakım kitaplar yayımlanmıştır. Özellikle son yıllarda bu sayı biraz daha artmıştır. Biz burada, ABD Wisconsın Bölgesinin merkezi Madison kentindeki üniversite kitaplığında karşılaştığımız bir kitabı anmak istiyoruz. 126 sayfalık bu kitap *The Turkish Theatre*'dır. Kitabın yazarı, Leningrad

Üniversitesi Doğu Akademisi ve Doğu Dilleri Enstitüsü eski profesörlerinden Nicholas N. Martinovich'dir. Kitap 1933 yılında New York'da, Theatre Arts Inc. tarafından yayımlanmıştır.

Kitabın içindekiler ve sayfa düzeni şöyledir:

I– Önsöz 5-8
II– Türk Tiyatrosu
a) Ortaoyunu 13–21
b) Meddah 21–29
c) Karagöz 29–45
III- Oyunlar
a) Ortaoyunu
The sorcery (Büyücü) 49–77
b) Meddah
The porter (with three children) (Üç çocuklu hammal) 79–86
The seven dull-hearing ones (?) 87–92
The Quest of the bride (Bir gelinin başına gelenler) 93–96
A dream of a Turk (Bir Türk'ün düşü) 97–99
c) Karagöz
A picnic to Yalova (Yalova sefası) 101,–113
The bloody poplar (Kanlı kavak) 114–120
IV– Sözlük (Oyunlarda geçen Türkçe sözlerin anlamları) 121–124
V– Bibliyografya

Evlia Efendi, Narrative of travels, translated joseph von Hammer, London 1834–1850

Gordlevsky, V., iz nastoyashchago i proshlago madahov v Turcii. Mir İslama. St. Petersburg-1912.

Jacob, George., Türkische Volkslitteratur. Berlin. 1901.

Jacob, George., Vorträge türkischer Meddahs, Berlin 1904.

Jacob, George., Geschichte das Schattentheaters im Morgen und Abendland. Hannover. 1925. (on birinci yüzyıldan bu yana mükemmel ve tam bir bibliyografya ile).

Kunos, İgnaz., Proben der Volkslitteratur der türkischen Stämme, hrsg. von W. Radloff. VIII Teil. Mundarten der Osmanen Gesammelt. St. Petersburg 1899.

Kunos, İgnaz., Das türkische Volksschauspiel –Orta Ojnu. Leipzig. 1908.

Luschan, Fr., Das türkische Schattenspiel. Internationales Archiv für Ethnographie. Band II. Leiden 1889.

Martinovitch, N., Turetsky teatr Karagöz. St. Petersburg 1910.

Nüzhet, Selim., Türk Temaşası. Meddah, Karagöz, Ortaoyunu. İstanbul 1930.

Ritter, Helmut, Karagöz. Hannover 1924.

Thalasso, Adolphe., Le Théatre turc contamporain. Revue encyclopédique Larousse 1899.

Thalasso, Adolphe., Le théatre turc. La Revue Theétrale. 1904.

Martinovitch, o zaman elinde bulunan bütün kaynaklara eğilmiş ve Amerikalı okuyuculara Türk Tiyatrosunu tanıtmağa çalışmıştır. Verdiği örnekler azdır, ama bunları resimlerle süslemiştir. Resimler şunlardır: Hacivat ve Karagöz, Pişekâr, Kavuklu, Hacivat, Kavuklu, Zenne, Orta oyunu sahnesi, Bekri Mustafa, Yahudi, iki zenne Zeybek,

Arnavut, Frenk ve Türk, İki çocukla zenne, Arnavut ve Kürt.

Martinovitch'in kitabı bugün için eskimiş sayılabilir. Ama, 1933 yılında basılmış ve Amerikalılara bilgi veren bir kitap olarak değerlendirilmesi gerekir.

Yukarıya aktardığımız bibliyografyanın da bazı gereksemeleri karşılayabileceğini umuyoruz.

Muzaffer UYGUNER

YENİ YAYINLAR:

BENDEN İÇERİ: (Şiirler, *Behçet Kemal Çağlar.*, Ankara, 1966., 420 sayfa, fiyatı 15 lira. İsteme yeri: B. K. Çağlar, Bağodaları Sokağı No. 2/11 Gümüşsuyu - İstanbul.) Behçet Kemal Çağlar, uzun bir ömür boyunca yazdıklarını, çevirdiği birkaç şiiri de ekleyerek, kocaman bir kitapta toplamış bulunuyor. Ünlü ozanın *Benden İçeri* adını verdiği bu kitabı "Anayurt", "Atatürk", "Tedirgin Baş", "Tutgun Gönül", "Ankaralı Âşık Ömer", "Eskilerin İzinde" ve "Başka Bahçelerden" başlıklarını taşıyan yedi bölüme ayrılmış. Özenli bir sayfa ve basım düzeni, *Benden İçeri*'nin göze ilk çarpan özelliği. Yüzlerce şiirin kaynaştığı yapıtın bir başka özelliği de, Türk şiirinde şimdiye değin yayımlanmış en büyük cilt olması. Şiire gönül vermiş, yıllardır durmadan şiir söylemiş bir ustanın olgun ve dolgun yapıtı *Benden İçeri*. Şiir severlere önemle salık veririz.

VİETNAM SAVAŞIMIZ: (Şiirler, *Fazıl Hüsnü Dağlarca.*, Kitap Yayınları, İstanbul 1966., 48 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Kitap Kitabevi, Atatürk Bulvarı, 112 Aksaray/İstanbul.) Son yıllarda şiirini insanın buyruğuna verdiği görülen Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın bu yeni kitabı, Vietnam'da öldürülen suçsuz insanların bir destanı olmaktadır. Ulusal bağımsızlık savaşını veren Vietnam halkının yanıbaşında yer alan ozan, "Vietnam Kıyıları" adlı şiirinde şöyle diyor:

> Tonkin körfezi bir mavi aydır karanlıkta,
> Kıyıları yanık et kokar.
> Yeryüzü görmemiş binlerce yıldan beri,
> Asya görmemiş, ak saçlı yiğit Asya.
> Sarı dağlardan gelen erdemli yelleri artık,
> Artık yeşil kokmaz, dağ kokmaz, iskelet kokar.

BANA SENSİN YAŞAMAK: (şiirler, *Mehmet Salihoğlu.*, Ankara, 1966., 85 sayfa, fiyatı 5 lira.) Ozan Mehmet Salihoğlu'nun üçüncü şiir kitabı. Ozanın, sevi ve başka duygusal konulardaki şiirlerinin ağır bastığı *Bana Sensin Yaşamak*'tan "Sonsuz Ülke" adlı şiirini birlikte okuyalım:

> Özlemlerinde bütün sevmemişlerin
> Yaşattıkları sonsuz ülkedeydik
> Gecelerinde kırmızı güllerin açtığı.
>
> Yeşil bir yangındı gözlerinde
> Gökçe yanan karanlık ormanlar
> Sevilerimizin rüzgâra karıştığı.
>
> Ne denli akarsa aksın sular
> Oturup ışığında ağladığımız
> Ben sarıda, sen mavide yalnız.

YAŞAMAKTAN YORGUN: (şiirler, *Sema Okay.*, Ankara, 1966., 45 sayfa, fiyatı 250 kuruş. İsteme yeri: Sema Okay, Ankara Radyosu Eğitim Yayınları Yönetmeni - Ankara.) Türk şiirine umut veren bir bayan ozan daha giriyor Sema Okay'la. *Yaşamaktan Yorgun*, bizde bu umudu uyandırıyor. Ancak, şiirini geliştirebilmesi, daha bir kişisellikten uzaklaşmasına bağlı ve de, dize kuruşunda daha bir özenli olmasına, diline özenmesine. Sema Okay, bunları da yeneceğe benzer. Çoğu gibi, şiiri bırakıvermezse, ileride iyi bir bayan ozan, daha doğrusu, iyi bir ozan olacaktır, diye düşünüyorum.

YEDİNCİ MÜHÜR: (Senaryo, *Ingmar Bergman.*, türkçesi: A. Turan Oflazoğlu., Bilgi Yayınları, Ankara, 1966., 96 sayfa, fiyatı 4 lira. İsteme yeri: Bilgi Kitabevi, Sakarya Caddesi No. 8 Yenişehir/Ankara. "Aşağıdaki Bilgi Yayını da bu adresten sağlanabilir.")

RAŞOMON: (hikâyeler, *Ryunosuke Akutagava.*, türkçesi: Tarık Dursun K., Bilgi Yayın-

ları, Ankara, 1966., 111 sayfa, fiyatı 4 lira.)

DİRENEN FAŞİZM : (İnceleme, 1. kitap., *Çetin Özek.*, İzlem Yayınları, İstanbul, 1966., 255 sayfa, fiyatı 10 lira. İsteme yeri: İzlem Kitabevi, Beyazsaray 5/1 Beyazıt - İstanbul.)

OPPENHEIMER OLAYI: (2 bölümlük belgesel oyun., *Herinar Kipphardt.*, çeviren: Sevim Özakman., İzlem Yayınları, Ankara, 1966., 187 sayfa, fiyatı 5 lira.)

BOĞUNTULU SOKAKLAR: (hikâyeler, *Demir Özlü.*, De Yayınları, İstanbul, 1966., 86 sayfa, fiyatı 3 lira. İsteme yeri: De Yayınevi, Vilâyet Han, Cağaloğlu/İstanbul.)

ŞATO: (roman, 1. kitap., *Franz Kafka.*, çeviren: Kâmuran Şipal., De Yayınları, İstanbul, 1966., 212 sayfa, fiyatı 750 kuruş.)

UYGARLIK: (deneme, *Clive Bell.*, çevirenler: V. Günyol, M. Urgan, M. C. Anday, Hilmi Yavuz, Halit Çakır., Çan Yayınları, İstanbul, 1966., 189 sayfa, fiyatı 6 lira. İsteme yeri: P. K. 1034 Karaköy/İstanbul.)

VATİKAN'IN ZİNDANLARI: (roman, *André Gide.*, çeviren: Tahsin Yücel., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 199 sayfa, fiyatı 4 lira. 2. basılış., İsteme yeri: Varlık Yayınevi, Ankara Caddesi. İstanbul. "Aşağıdaki Varlık Yayınları da bu adresten sağlanabilir.")

UŞAK: (roman, *Panait Istrati.*, çeviren: Yaşar Nabi., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 168 sayfa, fiyatı 4 lira. Dördüncü basılış.)

STEPANÇİKOVO KÖYÜ: (roman, *Dostoyevski.*, çeviren: Nihal Yalaza Taluy., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 218 sayfa, fiyatı 4 lira.)

HÜKÛMET DEVİRME TEKNİĞİ: (*Curzio Malaparte.*, çeviren: Nihal Önol., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 187 sayfa, fiyatı 5 lira.)

KÜÇÜK LORD: (Çocuk romanı, *F. H. Burnett.*, çeviren: Nihal Yalaza Taluy., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 110 sayfa, fiyatı 2 lira. Üçüncü basılış.)

BALIK PRENS: (çocuk hikâyeleri, *Robert Reinick.*, çeviren: Kemal Kaya., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 63 sayfa, fiyatı 1 lira. Üçüncü basılış.)

ORMANDAKİ EV: (çocuk masalları, *Grimm Kardeşler.*, çeviren: Kemal Kaya., Varlık Yayınları, İstanbul, 1966., 56 sayfa, fiyatı 1 lira. 3. basılış.)

KOCA BEBEKLERE MASALLAR: (*Erdoğan Acarlar.*, İzmir, 1966., 106 sayfa, fiyatı 5 lira.)

TÜRK KADIN ŞAİRLERİ: (antoloji, *Halim Yağcıoğlu - Şahinkaya Dil.*, Gündüz Yayınları, Ankara, 1966., 56 sayfa, fiyatı 300 kuruş.)

SANA SESLENİYORUM: (şiirler, *Ahmet Bil'al.*, Ankara, 1966., 210 sayfa, fiyatı 5 lira.)

CEPHEDEN KAÇANLAR: (roman, *İsa Kayacan.*, Ankara, 1966., 234 sayfa, fiyatı 6 lira.)

Güney ÇETİN

DİL DEVRİMİNDEN BU YANA

DÜZYAZI ÖRNEKLERİ

Fiyatı : 10 Lira

TÜRK DİLİ, Sahibi : Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen : Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİLİ

*AYLIK DİL VE EDEBİYAT DERGİSİ * Cilt XV, Sayı 180, 1 Eylül 1966*

KARŞIMIZA ÇIKANLAR KİMLERDİR?

AGÂH SIRRI LEVEND

XI. Türk Dil Kurultayı'nın yaklaştığı günlerde, Dil Kurumu'na karşı girişilen sistemli saldırılar açıkça göstermiştir ki, karşı çevreler, artık zamanın gelmiş olduğu düşüncesiyle, davayı baltalayıp Kurum'u yıkmak için gereken ortamın hazırlığına girişmişlerdir.

Bu son savaşın öncülüğünü yapanlar, devrimi toptan yadsıyanlardır. Bunlardan çoğunun dil sorunlarıyle hiç bir ilgisi yoktur. Erekleri, Atatürk devrimlerinin bölünmez bir parçası olan dil devrimidir. Bunlar dil devrimini baltalamakla, devrimler zincirinin kopacağını, böylelikle bütünün parçalanacağını sanmaktadırlar. Bu amacı gerçekleştirmek için var güçleriyle öz Türkçe akımına sataşarak kamu oyunda kuşku yaratmaya çalışmakta, yabancı kelimelere Türkçe karşılık arayanlara, doğru yanlış bütün yeni kelimelerden sorumlu saydıkları Dil Kurumu'na saldırmaktadırlar. Önce suçlama ve taşlama ile işe girişmişler, bu yetişmeyince kara çalmaya ve çamur atmaya değin gitmişlerdir. Kendilerini önleyecek hiç bir töre ve eğitim kuralı yoktur.

Şimdi, öz Türkçe kullananları kara, ya da kızıl renge boyamak isteyenlerle oturup dil davasını konuşabilir misiniz? Konuşamazsınız! Bu gibiler elbet devrimcilerin dengi olamazlar.

Dil sorunları üzerinde, ancak art düşüncelerden uzak olanlarla görüşülebilir. Bu kümenin başında ise eski kalem sahipleri gelir. Bunlar alıştıkları yoldan ayrılmak istemezler. Bütün ömürleri boyunca Osmanlıca'yı kullanmışlar, bu dille hüner göstermişler, bu çığırı kendilerine meslek edinmişlerdir. Unutulup gitmelerine razı olamazlar. Yeni kelimeleri benimsemekle kişiliklerini yitireceklerini sandıkları için, hayatlarını bağladıkları yapıtlarının dilini son bir çaba ile savunurlar. Sürümde olan Osmanlıca kelimelerin yerine bulunacak herhangi bir Türkçe karşılığı yadırgarlar.

Bundan ötürü Dil Kurumu'na karşıdırlar. Onlara göre, Dil Kurumu öz Türkçe akımının temsilcisidir. Uydurduğu yığın yığın kelimelerle Türkçe'yi çığırından çıkardığı için suçludur. Bunlar, durmadan sızan yabancı kelimelere Türkçe karşılıklar bulmak zorunda bulunduğumuzu düşünmek istemezler. Bu yolda çalışanları önlemeye hakkımız olmadığını bilmezler. En küçük bir fırsatla Kurum'a çatmaktan büyük bir zevk duyarlar.

Eski alışkanlıklarını bozmak istemeyen bu yazarlara, sonradan daha başkaları da katılmıştır. Bunların hepsi aynı tutumda değildir. İçlerinde davanın esasına takılanlar bulunduğu gibi, 70 yıl önceki "dilde sadeleşme" akımını savunanlar, "tabiî tekâmül" kuralına bağlanarak dili kendi haline bırakmak isteyenler, amaca aykırı olmadıkları halde yabancı kelimelere bulunan karşılıkların çoğunu beğenmeyenler vardır. Kendileriyle konuşup tartışmak - sonunda bir anlaşmaya varılmasa bile - olanaklı, hatta yararlıdır. Elverir ki, tartışmada çerçeve aşılıp konu soysuzlaştırılmış olmasın.

Ama, karşımızdakiler yalnız bunlar değildir. Öyleleri vardır ki, konuşma olanağı da kendiliğinden ortadan kalkmıştır. Bakınız kimlerle karşılaşırsınız: Davayı bırakıp kişilerle uğraşanlar, önceleri devrimden yana oldukları halde sonradan dönenler, Kurum görevlilerinden birine, ya da birkaçına öfkelenip davaya sataşanlar, daha birçok nedenlerle Kurum'a gücenmiş olanlar.....

Şimdi bunlarla ne konuşursunuz? Konuşsanız da nasıl bir sonuç elde edersiniz? Hiç! Bunun içindir ki, bu gibileri de, davranışlarını insanoğlunun kaçınılmaz bir ruh hali sayarak, bir yana bırakmak zorundayız.

Geriye, henüz dil devrimini gereği gibi kavrayamamış olanlar, Dil Kurumu'nu iyice tanımayanlar kalır. Dil devrimini bilmeyenlerle Dil Kurumu'nu hâlâ tanımayanlar var mı? demeyin. Ankara'da oturdukları halde, Kurum'un nerede olduğunu bilmeyenler, Dil Kurumu'nu Tarih Kurumu'yla, ya da Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesiyle karıştıranlar eksik değildir.

Dil Kurumu'nun çıkardığı yapıtlardan hiç birini görmedikleri halde, Kurum çalışmaları hakkında kesin yargıya varanlar bile vardır.

Salt sakat doğmuş yanlış ve zevksiz birkaç kelimeye takılarak öz Türkçeyi yadırgayanlar da bulunmaktadır. Ama sağduyu sahibi olanlar, kendilerine gerçekler anlatılınca, inanıp kabul etmekte duraksamıyorlar.

İşte Dil Kurumu'nun bir görevi de, Türk dilinin tarih boyunca geçirdiği evreleri, ana dilimizin yabancı dillerin baskısı altında kaynağından nasıl uzaklaştığını, dil devriminin zorunluğunu, gerekçeleriyle örnekler vererek yurttaşlara anlatmak, Türkçe karşılık bulmaya çalışanlara yol göstermek, yapılagelen yanlışları düzeltmektir.

Dil Kurumu, bu görevi yerine getirmek için hiç bir fırsatı kaçırmamakta, sözle ve yazıyla yurttaşları uyarmağa çalışmaktadır. Tanıtma yayınları ile sıra konuşmalar bu çalışmaların en canlı tanığıdır.

İMLÂ KILAVUZU VE KONUŞMA

PROF. DR. VECİHE HATİBOĞLU

Aydınların çoğu İmlâ Kılavuzlarını konuşma, telâffuz kılavuzları sanmaktadır. Şüphesiz imlâ kılavuzlarında kelimeler telâffuza en uygun, en yakın şekilde saptanmalıdır, ama bu amaç hiç bir ülkede ve hiç bir dönemde yüzde yüz oranında gerçekleştirilemez. Bir "a" veya "z" sesi türlü uluslarca fonetik özellikte çıkarıldığı gibi bir ulusun çeşitli boylarında da ayrı ayrı özellikler gösterebilir. Öteki ünlüler ve ünsüzlerde de durum aynıdır. Bu duruma ayrıca kişilerin konuşma cihazlarının yapılışları da etkili olur. Bu kadar etkenin arasında, fonetik bakımından, bir kelimenin çeşitli kişiler tarafından tıpa tıp aynı özellikte çıkarılması güç koşullara bağlanmış demektir.

Başka ülkelerde ve bizde, Latin alfabesiyle kelimeleri tespit etmek, konuşmaya tıpa tıp uygun şekilleri tespit etmek demek değildir. Öyle olsa çevriyazıların (transkripsiyonların) yüzlerce işaretle yüklü bir hale getirilmesi gereksiz sayılırdı.

Türk dili gramer bakımından şekillerini koruyucu, muhafazakâr bir dildir. On iki yüzyıl önceki gramer şekilleriyle bugünküler arasında aşılmaz büyük ayrılıklar yoktur. Latin alfabesiyle böyle bir dili imlâya geçirmekle, fonetik olduğu gibi etimolojik bir şekil de sağlamış sayılırız. Bu özellikler, Türk imlâsında çoğunluğu teşkil etmekle birlikte yüzde yüz oranında değildir. Çünkü teknik imkânsızlıklar ortadadır. Dilimizde, doğu ve batı dillerinden gelen kelimeler kullanılmaktadır. Bu çeşit kelimelerdeki bütün *a*'ların, *o*'ların Türkçedekilerle aynı değerde olduğu söylenemez. Örneğin bir "alkol" kelimesindeki "al" ve "kol" heceleri Türkçedeki "al=kırmızı", "kol= vücudun bir parçası" kelimeleriyle aynı fonetik değerde değildir. "Dalyan" kelimesi de böyledir. Buradaki "dal" hecesi Türkçedeki "dal" hecesiyle aynı değildir. Yine doğudan gelen "lâle, ihtilâs" ile batıdan gelen "flama, plan" kelimelerindeki –la– fonemleri aynı fonetik değeri göstermemektedir. İmlâda bütün bu özelliklerin bir düzeltme (ˆ) işareti ile karşılanması yoluna gitmek boşuna bir emek, bir avunmadır, "metal, klasik" kelimelerinin okunuşu da işaretle düzeltilemez. Eğer kelimeleri tanımıyorsak, düzeltme işareti (ˆ) yardımcı olamaz. Nitekim yabancılar veya çocuklar kelimeyi tanımıyorlarsa (ˆ) işaretine rağmen düzgün bir konuşma çıkaramazlar. Böylece kelimelerin doğru konuşulmasının imlâ kılavuzları ile sağlanamayacağı kolaylıkla anlaşılır. Bir dilin doğru konuşulması, aileden, çevreden, okuldan, çarşıdan, radyodan, tiyatrodan, sinemadan öğrenilir.

İmlâ Kılavuzu ancak doğru yazmayı sağlamak amacıyle hazırlanır. Örneğin imlâdaki "geleceğim" kalıbı ile, dört çeşit konuşma şeklinin ortalaması alınmıştır. "Gelecem, gelicem, gelicim, geleceyim" gibi. "Geleceyim" şekli aranan telâffuza en yakın şekil olduğu halde "gelecek" kelimesi ile etimoloji bakımından ilgiyi kaybetmemek için imlâda "geleceğim" kalıbı uygun görülmüştür, "değmek, değil" örnekleri de aynı tutumla "y" ile değil de "ğ" ile yazılmıştır.

Bunlardan başka, Türkçe doğudan ve batıdan gelen kelimelerin seslerini kendi yapısına uydurmağa çalışmaktadır. Farsçadan gelen "lâlâ" kelimesini, Türkçe çoktan "lala" yapmış, eski İmlâ Kılavuzu'ndaki "dolâr" kelimesini de "dolar" haline çevirmiştir.

Türkçede ünlüler veya ünsüzler üzerine konacak işaretlerle, aynı okunuştaki ayrı anlamlı kelimeleri birbirinden ayırt etmek imkânsızdır. Bir "yüz" kelimesinin beş ayrı anlamı ve ayrı gramer görevi olduğu gibi "kırma", "açık", "tat", "yer", "ser", "katar" kelimelerinin ve birçok benzerlerinin ayrı ayrı anlamları ve gramer görevleri vardır. Bütün bu kelimeleri işaretlerle ayıramayız.

Kelimeler tek başına hareketsiz, cansız sayılır, onları canlandıran, belli anlamlara kavuşturan yanlarındaki kelimelerdir. İmlâdan çok defa, her kelimeyi canlı tutan, ötekilerden anlam bakımından ayıran bir yardım beklemek boşuna olur.

İmlâ Kılavuzları doğru konuşmadan çok, doğru yazmayı sağlamak amacıyle hazırlanır. Şüphesiz saptanan imlâ kalıpları değiştirilmemeli; kararlı bırakılmalıdır; çünkü kalıplar ortalama bir şekille saptanmışsa görevini yerine getirecek demektir. Böylece yerleşmiş kalıplar, bir yandan eskiden gelen istekleri karşılar, bir yandan da, çeşitli fonetik etkilerle ve çeşitli eğilimlerle konuşmaların birbirinden alabildiğine uzaklaşmasını önlemiş olur.

TÜRKÇE SÖZLÜK

4. basım

Sözlük 35 liradır,

(Kurumdan alan öğretmen ve öğrencilere 25 liradır.)

"TÜRK DİLİNİ KORUMA VE GELİŞTİRME CEMİYETİ"

HAYDAR EDİSKUN

İstanbul'da bir "Türk Dilini Koruma ve Geliştirme Cemiyeti" kuruldu. Cemiyet'i ve sayın kurucularını kutlarız; dilimize yararlı olmasını dileriz.

Cemiyet'in Beyanname'si Meydan gazetesinde, Sayın Emin Bayraktaroğlu'nun kısa bir önsözünden sonra yayınlandı. Beyanname'yi özenle okuyanlar, onun üzerinde gereği gibi durulmadığını göreceklerdir. Beyanname, baştan başa, çelişmelerle dolu. Tümcelerinin her biri, alkış bekleyen birer meydan kürsüsü gibi. Anlatım, Cemiyet'in amacını açıkça söyleyememe sıkıntısı içinde. Bu nedenle, Cemiyet'in ulusumuza ne getirmek istediği belirli değil.

Cemiyet'in sayın yönetim kurulu üyelerinden –ya da kendi deyimleriyle– İdare Heyeti Azaları'ndan özür dileyerek bu Beyanname üzerindeki görüşlerimizi kamuoyuna açıklamak istiyoruz.

Cemiyet'in Adı

Türk Dilini Koruma Ve Geliştirme Cemiyeti. Bu ad, insanı düşündürüyor: Cemiyet, önce Türk dilini *koruyacak;* iyi. Bu *koruma*'nın nasıl yapılacağı Beyanname'nin 6. maddesinde seziliyor; örneğin *asır, eser*... vb. gibi sözcükler, *millîleşmiş* oldukları için, dilde kalacaklardır; bunların yerine *yüzyıl, yapıt* denilmeyecektir. Haydi, buna da peki diyelim. Ama Cemiyet'in adında bir de Türk dilini *geliştirme* amacı bulunmaktadır ki işte bu *geliştirme* işi nasıl yapılacaktır? bu belli değil. Beyanname *asr*'ı, *eser*'i koruyacağına göre, Türk dilini geliştirse geliştirse şöyle geliştirebilir sanısındayız: *Asr*'ı geliştirip *muasır, asrî* sözcüklerini yapmakla; *eser*'i geliştirip *müessir, müteessir, tesir, teessür* sözcüklerini yapmakla. Bu anlamda bir *geliştirme* ise *geliştirme* değil, bir gerilemedir. Hele Beyanname'nin *önemiyet, simgümüş, dönemiyye, okulî, gelirat*... gibi tuhaflıklarla dilimizi geliştirmeye çalışacağını aklımıza bile getirmek istemiyoruz. Çünkü bu anlamda bir *geliştirme (!)*, geliştirme değil, Türk dili gelişimini **filitlemedir.**

Cemiyet'in sayın ilgilileri, bu *geliştirme* işini nasıl yapacaklarını –10. maddede söz verdikleri üzere– ilerde belirteceklerdir sanırız.

"Beyanname'nin Maksat ve Gayesi"

1) Beyanname'nin 1. maddesi şöyledir: "Türk Dili, *herhangi bir teşekkül*'ün.... *emrinde kolay harcanır bir varlık değil,* yalnız Türk milletinin malı ve eseri olan büyük ve aziz bir millî servettir."

Bu maddede geçen *herhangi bir teşekkül* sözü üzerinde durmak gerekir. Bugün, Türkiye'de, Türk dili üzerinde bilimsel bir anlayış ve devrimci bir çaba ile çalışan biricik *teşekkül*, Türk Dil Kurumu'dur. Maddeye göre, bu *teşekkül*, Türk dilini *kolay harcanır bir varlık* durumuna getirmiştir. İyi ama, şimdi, meydana ikinci bir *teşekkül* çıkmıştır: *Türk Dilini Koruma Ve Geliştirme Cemiyeti*. O da bir *teşekkül*dür. Öyleyse madde, kendi Cemiyet'i için de aynı yargıya varmış oluyor: "Türk Dili, herhangi bir *teşekkül*'ün, meselâ *Türk Dilini Koruma Ve Geliştirme Cemiyeti'nin emrinde kolay harcanır bir varlık değildir.*"

Dikkat buyurun, bu madde *teşekkül* sözcüğünü kullanırken Türk Dil Kurumu'nu kasteder görünmektedir; ama, şimdi, bu Cemiyet'in de bir *teşekkül olduğunu*, bundan böyle Türk dilini *kendi emrine alıp*, onu, Türk Dil Kurumu'na *harcatmama* amacıyle, *kendisinin harcayacağını* ilân etmektedir.

2) Beyanname'nin 3. maddesini okuyoruz: "Milletimiz, *sahip ve hâkim bulunduğu ülkelerde yaşayan başka milletlerle* tarihin her çağında dil ve kültür alışverişi yapmış; ....."

Bir ülkeye hem *sahip*, hem *hâkim* olundu mu orada *yaşayan millet* kalır mı? bilemeyiz. Bunun tartışılmasını toplumbilimcilere bırakıyoruz.

3. maddenin 2. paragrafında pek duygusal sözcüklerle karşılaşmaktayız: "Bu yüzden Türkçe'nin sahibi olduğu birçok sözler, fethedilmiş vatan toprakları gibi, *fethedilmiş kelimelerdir.*"

Özenle okunursa, 3. maddenin tümünde çelişmeye düşüldüğü görülecektir. Maddenin birinci tümcesinde: "Milletimizin sahip ve hâkim bulunduğu ülkelerde yaşayan milletlerle dil ve kültür *alışverişi yapıldığı*"ndan; ikinci paragrafında ise, o ülkelerden *'kelimeler fethedildiği*'nden söz edilmektedir. Birinci tümce ile ikinci paragraf yan yana getirildi mi şu sonuç belirmektedir: Biz, "sahip ve hâkimi olduğumuz ülkelerle *dil alışverişi*" yapmışız, onlardan "kelimeler fethetmişiz"; peki, ya o ülkeler ne yapmışlar? Bu anlatıma göre, onlar da bizden *kelimeler fethetmiş* olmuyorlar mı? Alışveriş bu: Alırken *fethetmek* oluyor da verirken neye *fethedilmek* olmuyor?

3) Beyanname'nin 7. ve 8. maddeleri de çelişik yargılar getirmektedir. 7. maddedeki yargı şu: "..... (Türk Dili'nin) başka köklerden yaptığı fakat türkçeleştirmediği *kelime* ve *terimler* yerine de Türkçe karşılıklar bulmak için (Atatürk'ün) giriştiği, *şuurlu dil inkılâbı*, Atatürk'ten sonra Türkiye'nin kaderine hâkim olanlar tarafından soysuzlaştırılmıştır."

Bu maddede başka köklerden yapılan, fakat türkçeleşmeyen *kelime* ve *terimler* yerine Türkçe karşılıklar bulma çabası, *şuurlu dil inkılâbı* olarak övülmektedir; yani mefruşat'a *döşeme*, müskirat'a *içki* ya da *içkiler*, mektep'e *okul*, istida ya da arzuhal'e *dilekçe*, hodkâm'a *bencil*, hürmet'e *saygı*, muhabbet'e *sevgi*, gayret'e *çaba*, mani ya da mahzur'a *engel*, tahsisat'a

ödenek, kongre'ye *kurultay*, şûray-ı devlet'e *danıştay*, erkân-ı harbiye-i umumiye'ye *genel kurmay*, zaviye'ye *açı*, esbab-ı mucibe'ye *gerekçe*, müselles'e *üçgen*, kurt'a *çap*, nısf-ı kurt'a *yarıçap*, kaide'ye *taban* zarp'a *çarpı*, feza'ya *uzay*, beşere'ye *üstderi*, hubûl-i savtiyye'ye *ses kirişleri*... vb. gibi Türkçe *kelimeler ve terimler* bulunması *şuurlu bir dil inkılâbı*'dır.

Gelelim 8. maddeye. O, yalnızca, *terimler*le ilgilidir ve şöyledir:

"....Arapça terimler sistemi, bu inkılâpla okullarımızdan kaldırılmış, yerine bir *Türkçe terimler sistemi* **konmuş** ve bundan muvaffak olunmuştur. Ancak, tamamıyle ilim dilini alâkadar eden bu hareketi, *milletimizin konuşma diline de sirayet ettirerek soysuzlaştıranlara karşı bizzat Atatürk cephe almıştır*....."

Bu yargı, 7. maddedeki yargıya karşıdır ve gerçeğe de aykırıdır. Şöyle ki, Beyanname'ye göre:

a) Türkçeleşmemiş mektep *sözcüğü* yerine okul, muhabbet *sözcüğü* yerine sevgi, tahsisat *sözcüğü* yerine ödenek, kongre *sözcüğü* yerine kurultay... vb. gibi Türkçe *kelimeler* bulunması, *şuurlu bir dil inkılâbı*'dır.

b) Türkçeleşmemiş müselles *terimi* yerine üçgen, kutur *terimi* yerine çap, kaide *terimi* yerine taban, beşere *terimi* yerine üstderi, hubûl-i savtiyye *terimi* yerine ses kirişleri... vb. Türkçe *terimler* bulunması da *şuurlu bir dil inkılâbı*'dır.

c) Ama –8. maddeye göre– bu *terimleri milletimizin konuşma diline de sirayet ettirmek*, dili soysuzlaştırmaktır. Yani okullarımızda bu *terimlerin* Türkçeleri öğretilecek, ama '*millet*' konuşurken:

1) 'Ahmet Ağa, *müselles* şeklinde bir tarla satın almış.'

2) 'Kırk ile yediyi *zarp* et, sonucunu söyle.'

3) 'Bu su borusunun *kutru* çok geniş.'

4) 'Zavallının *hubûl-i savtiyyesi* iltihaplanmış.' diyecektir. **Millet** böyle konuşmazsa, *Türk dili soysuzlaşmış* olacaktır. Üstelik, dili bu yolda "*soysuzlaştıranlara karşı bizzat Atatürk cephe almış*"mış. Kesinlikle belirtelim ki, Atatürk: "Türkçe terimler okullarda öğretilsin, ama bu terimler, milletin konuşma diline sirayet ettirilmesin" dememiştir. Demişse, bunun Cemiyet ilgililerince –belgelere dayanılarak– ispatlanmasını bekleyeceğiz.

4) 8. maddenin 3. paragrafında: "**Dil Kurumu ileri gelenleri**,..... Türk dilini *öztürkçecilik ve arı dilcilik* adı altında, **tamamiyle** *ilim ve şuur dışı* bir hareketle soysuzlaştırma yoluna gitmişlerdir." deniliyor.

Türk Dil Kurumu'nun *ileri gelenleri*'nin en başında dün Atatürk vardı, bugün de Atatürk var, yarın da. Esbab-ı mucibe'ye *gerekçe*, zaviye'ye *açı*, müselles'e *üçgen*, feza'ya *uzay*, müsavi'ye *eşit*, seviye'ye *düzey*, nispet'e *oran*, saha'ya *alan*... vb. gibi *öztürkçe* karşılıkları Atatürk'ün kendisi önermiştir. Bu sözcüklerin hepsi, bugün, yadırganmadan kullanılmaktadır. Bu *öztürkçe* sözcükler, neden *tamamiyle ilim ve şuur dışı bir hareket*'tir? Hani ya, yu-

karda, 7. maddede *'Atatürk'ün şuurlu dil inkılâbı'* övülmüştü? Oradaki *şuurlu dil inkılâbı*, şimdi burada neden *şuur dışı bir hareket* oluyor?

Daha açık ve kesin söyleyelim: Türk Dil Kurumu'nun ileri gelenleri diye bir şey yoktur. Bir tek ileri geleni vardır, o da Atatürk'tür. O, Dil Kurumu'nun bugün de başında ve en ilerisindedir.

5) Beyanname'nin 9. maddesi, okuyucuyu şaşırtmaktadır: "..... çocuklarımız, millî kültürümüzün *uzak, yakın bütün eserlerini* okuyup anlayamayacak bir seviyeye düşürülmüştür."

Bu yargıdaki *çocuklarımız* ve *uzak* sözcüklerini bir yana bırakalım; bugün, *'millî kültürümüzün bütün eserleri'*ni –dikkat buyurulsun *bütün eserlerini*– okuyup anlayabilecek kaç *yaşlı okur-yazar* vardır? *Millî kültürümüzün bütün eserlerini* okuyup anlayabilmekten vaz geçelim, kendi dalındaki bir yapıtı bile okuyup anlamayan *yaşlı başlı okur-yazarlar*la sık sık karşılaşmıyor muyuz?

6) 10. maddenin getirdiği yargı şöyledir: "Türk Dilini, Türk kültürünü ve dolayısıyle Türk milliyetini yıkmak isteyen dış emellere çok uygun bir şekilde gelişen bu hareket, şu son yıllarda o kadar pervasız bir hal almıştır ki *milletimiz, fert fert, aile aile hatta kitle kitle bu hadiseye isyan duyguları içinde kalmıştır.*"

Konu, *arı dilcilik ve öztürkçecilik.* Bu maddedeki yargıdan, ulusumuz içinde *arı dilcilik ve öztürkçecilik* ile bir tek kişinin bile uğraşmadığı anlaşılıyor. Çünkü *'milletimiz, fert fert, aile aile hatta kitle kitle bu hadiseye isyan duyguları içinde'*dir. Öyleyse, Türk Dilini Koruma Ve Geliştirme Cemiyeti niçin kuruldu? Baksanıza, ulusun hepsi bu Cemiyet'ten yana(!), arı dilciliğin ve öztürkçeciliğin karşısında (!).

Oysa, ulusumuz içinde arı dilciliği ve öztürkçeciliği bilim yolu ile geliştirmeye çalışan ve her gün ulusa yeni öztürkçe sözcükler öneren aydın akıncılarımız sayısızdır. Yapıtları arka arkaya basılmakta, harıl harıl satılmaktadır. Bunları okuyanlar kimler?

Bugün, hikâye, roman, şiir, oyun, çeviri, inceleme, deneme, günlük, gezi, köy notları türlerinden şimdiye kadar 298 yapıt ile 14 dergi ve gazete taranarak 17.000 sözcük; 1962-63 yıllarında verilen Anayasa Mahkemesi kararları, tüzükler, yönetmelikler, Yargıtay'ın içtihatları birleştirme kararları, ceza ve hukuk genel kurulları ve daireleri kararları, 1964'ten sonraki Yüksek Seçim Kurulu karar ve genelgeleri taranarak elde edilen 1522 Türkçe terim ve sözcük; yurdumuzun çeşitli bölgelerinde yer yer kullanılmakta olan deyimlerden derlenmiş 18.000 sözcük; 1933'ten beri 917 dil meraklısınca yapılan çalışmalarla Türkiye'de halk ağzından derlenen sözcükleri gösteren 450.000 fiş; dört ciltlik Tanıklarıyle Tarama Sözlüğü'nde toplanan 19.400 sözcük; Orta Öğretim Terimleri Sözlüğü, Sinema Terimleri Sözlüğü, Zooloji Terimleri Sözlüğü, Tiyatro Terimleri

Sözlüğü, Medenî Hukuk Terimleri Sözlüğü . . .vb. hep aydın ve yurtsever akıncılarımızın çabaları sonucunda dil haznemize kazandırılan değerlerdir. Bu kutsal çabaya karşı: "*Milletimiz, fert fert, aile aile hatta kitle kitle isyan duyguları içinde kalabilir*" mi?

7) 10. maddenin (a) paragrafını ele alalım: " a) Cemiyetimiz, eski Arapça terimler sistemi yerine konulan Türkçe terimler sistemine şiddetle tarafdardır. Ancak *bu terimlerin bilgisiz, mesnedsiz ve sistemsiz bir şekilde uydurulup* daha uydurulduğu anda okullarımıza yollanması ve radyolarımızda kullanılması gibi tamamiyle ilim ve ciddiyet dışı her harekete karşıdır."

Buradaki '*terimlerin bilgisiz, mesnedsiz ve sistemsiz bir şekilde uydurulması*' sözü, doğrusu ya, okuyucuyu şaşırtmaktadır. İnsan: "Oh çok şükür! Bilgili, mesnetli ve sistemli *bir şekilde uydurma terimler* de varmış" demek zorunda kalıyor. Bana sorulursa, hemen her dilde sözcükler, o dilin belirli kurallarına göre uydurulurlar. Ben de –Beyanname'nin dediği gibi– *bilgisiz uydurma*'dan yana değilim, ama *bilgili uydurma*'dan yanayım.

10. maddenin (b) paragrafı: "Bu terimler, yine tamamiyle *mütehassıs ve sanat adamları* tarafından mutlaka ve mutlaka Türkiye Türkçesi'nin gramerine, estetiğine ve fonetiğine uygun şekilde teklif edilmelidir" demektedir.

Burada, halkın da, hatta okur-yazar olmayanlarının da, terim *teklif ettiğini* ve *edebileceğini* unutmamak gerekir. Bugün *dolmuş, gecekondu, deveboynu, devedikeni, devedişi, devetımarı, koyungözü, sıçandişi, sıçanotu* . . . vb. gibi terimler, halkın *teklifi*'dir.

10. maddenin (c) paragrafı: " . . . . . *Türkçeleşip* yayılma ve yaşamasına Türk halkının emeği geçmiş her kelime Türkçedir" dedikten sonra: "Bunları atıp yerlerine çirkin ve mesnetsiz uydurma kelimeler konmasını, Cemiyetimiz, her kelimede bir millî abide yıkılmış, bir Atatürk heykeli baltalanmış gibi şiddetle red ve protesto eder. Bunu tamamiyle maksadlı, vahşi ve iptidaî bir hareket sayar" *beyanında* bulunuyor.

Beyanname'nin 6. maddesinde bu *türkçeleşmiş* sözcüklerden birkaçı verilmiş: *Allah, vatan, millet, hürriyet, akıl, ilim, eser, şehir, asır.* vb. gibi. Şimdi biz, bu sözcükler yerine *Tanrı, yurt, ulus, özgürlük, us, bilim yapıt, kent, yüzyıl* dedik mi Beyanname'nin bu paragrafına göre "*bir millî abide yıkmak*", "*bir Atatürk heykeli baltalamak*" gibi "*maksatlı, vahşi ve iptidaî bir harekette*" bulunmuş olacağız demektir. İyi ama, Beyanname, *Türk halkının emeği geçmiş* mektep sözcüğü yerine *okul*, ihtar ya da ikaz etme yerine *uyarma*, tamir edilme yerine *onarılma*, lüzumlu yerine *gereken*, aleyhtar yerine *karşı* sözcüklerini kullanmakla "*maksatlı, vahşi ve iptidaî bir harekette*" bulunmuş olmuyor mu? Dahası var: Atatürk, *Türk halkının emeği geçmiş* olan *esbab-ı mucibe, zaviye, müselles, feza, saha, müsavi* . . vb. gibi sözcükler yerine *gerekçe*,

açı, üçgen, uzay, alan, eşit sözcüklerini önerip kullanmakla *bir millî abide mi yıkmış*, kendi *heykelini mi baltalamış* oluyor?

Tanrı, hepimizi çelişmelerden korusun!

10. maddenin (e) paragrafında '*Türk gramerine yapılan kötü kasıtlar*'dan söz ediliyor ki bununla neyin kastedildiği belli değildir: Alfabemizde yapılan yenilik mi kötü kasıttır? Arap alfabesine dayanan tecvitin kalkması mı kötü bir kasıttır? Arapça ve Farsça kuralların ve çekimlerin mi kalkması kötü bir kasıttır? anlayamadık. Cemiyetin sayın ilgilileri, bunu da ilerde açıklayacaklardır sanırız.

Beyanname'nin Dili

1) 3. maddede geçen ve Beyanname'nin daha içli, daha duygusal olması için kullanıldığı sezilen "*fethedilmiş vatan toprakları gibi*, fethedilmiş kelimelerdir" sözü yanlıştır. "*Fethedilmiş vatan toprakları*" olamaz; olsa olsa "*istirdat edilmiş vatan toprakları*" olur. Ama, Beyanname'de 'lâfz-ı murat', bu değildir; *fethedilmiş topraklar*'dır.

2) Beyanname aynı tümcenin bir yerinde *dil*, bir yerinde de *lisan* sözcüklerini kullanmakla, sanki, bunları ayrı ayrı anlamlardaymış gibi gösteriyor. Örneğin 5. maddeyi okuyalım: "....Türk *dili*, daha ilk çağlardan beri bir kavim ve kabile *lisanı* hatta köşede kalmış, basit bir millet *dili* olarak değil,... bir imparatorluk *lisanı* halinde kurulmuş ve öyle gelişmiştir."

3) Beyanname'nin 5. maddesinde: "*türkçeleştirilmiş kelimeler*" sözü '*millî zevkimiz*'e ne kadar uygunsa, 6. maddedeki "....*Türkçe yaptığı sözlerdir*" sözü de '*millî zevkimizi*' o kadar zedelemektedir.

SONUÇ

Beyanname, şu sözlerle sonuçlanıyor: "*Cemiyetimiz, Türkçemizin tam manasiyle ilmî, salâhiyeti haiz, dürüst ellere verilerek onarılması için gereken her teşebbüsü yapmayı millî, bir vazife bilir.*"

Bu tümce, Beyanname'nin amacıdır, ruhudur. Bunun üstünde titizlikle durulması gerekir. Türk Dilini Koruma ve Geliştirme Cemiyeti, Türkçenin *tam manasiyle ilmî salâhiyeti haiz, dürüst ellere verilmesi*'ni isteyecektir, ya da istemektedir. Bilindiği gibi, bugün, Türkçe ile yakından ilgili iki örgüt vardır: Türk Dil Kurumu ile Millî Eğitim Bakanlığı, Cemiyet, bu iki örgütte çalışan kişileri, Türkçe konusunda *salâhiyetli* ve *dürüst* bulmamaktadır. Bu nedenle, Cemiyet, bu işin '*ilmî salâhiyeti haiz, dürüst ellere*' yani KENDİSİNE verilmesini istemektedir. Bunun için de '*gereken her teşebbüsü*' yapacaktır. Bu teşebbüsler neler olabilir? Bekleyelim.

Ah, *gereken her teşebbüs* ah! Senin yüreciğinde, ham da olsa, ne umutlar var, ne umutlar!

KUPA KIZI

Oturdum bir gece kumar oynadım
—Senden uzakta Yemeninde ayrılığın—
Önümde beş kâğıt kapalı
Sürdüm ne varsa önümde.

Deldim Ferhad yalnızlığımı
Ortaya döktüm ileri sürdüm,
Sularla gelen gürül gürül
Neyim varsa.

Baktım ilk kâğıda:
Sinek kızı. İvedi uçar güzelliği
Lâvanta çiçeği çeyiz sandığında
Açtım!

Baktım ikinci kâğıda:
Karo kızı. Elime düşmekten sıkkın
Konuşacağı yok benimle,
Açtım!

Baktım üçüncü kâğıda:
Maça kızı. Ellerinde baldıran çiçekleri
Öpmeye, uyutmaya, öldürmeye hazır,
Açtım!

Baktım dördüncü kâğıda, ter içinde:
Kupa kızı. Birden seni anıladım,
İskambil açan küçük ellerini,
Açmadım, kendime sakladım.

Karşı elde dört beyzade
Döküldüler sevinçle ortaya
Alıp götürdüler üç kızı.
O gece kumarda ütüldüm.

İçerde üç kız ile dört beyzade,
Dünya varmış dışarıda
Çek dedim ekim gecesine, yağmur atlarına
Arabamda kupa kızı!

Ceyhun Atuf KANSU

Dil Devriminin Sorunları : I

DİLDE DEĞİŞME, DEVRİM - EVRİM İLİŞKİLERİ

ALİ RIZA ÖNDER

Dil devrimi, birtakım sorunları da birlikte getirmiştir. Bunlar, devrimin dışında ve karşısında olanlarca çözümü güç sanılan sorunlardır. Biz bu yazılarımızda, devrim havası içine girememiş olanların kuşku ve savlarını beş bölümde özetlemek ve yanıtlamak istiyoruz.

İlk yazımızda, değişme, devrim ve evrim kavramlarının açıklanması ile yetineceğiz.

Dil konusunda devrim, kökten ve toptan bir değişme değildir. Başka bir deyimle, yaşayan bir dilin bırakılması ve yeni bir dilin alınması gibi bir amaç güdüldüğü sanılmamalıdır. Böyle bir olay ne tasarlanmış, ne düşünülmüş, ne de konuşulmuştur. Tarih boyunca çeşitli nedenlerle dilini değiştirmiş, yitirmiş, yeni bir dili benimseyerek yeni bir kimliğe bürünmüş uluslar da görülebilir. Türk dilinde gerçekleştirilmek istenen devrim ise başka niteliktedir.

Doğal olayların yalnız evrim yolunu izlediğini öne sürmek yanlış olur. Doğada evrim kadar devrim de vardır. Evrimi kural, devrimi ayrıklık (istisnaiyet) niteliğinde alsak bile, bu, sonucu değiştiremez. Çünkü doğada devrimlerin de evrimler kadar çok yer aldığını görmekteyiz. Dirimbilimde (biyoloji) değşinim devrim niteliğindedir. Bu terim, hücrenin özünde ve özelliklerinde birden bire ortaya çıkan ve soyaçekime yeni öğeler katan değişiklikleri gösterir.

Öksürük ve aksırıklarımız bile, günlük yaşantılarımızda, tepke dediğimiz reflekslerimizin dürtüsü ile yapılan bilinçdışı devrimlerden başka nedir ki..

Devrimler cansız varlıklarda da görülür. Depremler, yer kaymaları, su taşkınları, yanardağ püskürmeleri, fırtınalar, bu aradadır.

Görülüyor ki devrim, yalnız toplum olaylarında değil, canlıların tek tek yaşayışlarında, cansızlar evreninde de sık sık görülmektedir. Bu durum karşısında devrimi, insan usunun bulduğu ve zorla yürütmek istediği, doğa dışı bir değiştirme ve geliştirme yolu olarak göstermek doğru değildir. Kaldı ki, yolunu şaşırmamış olan us da bilim verileri ile bağdaştığı sürece doğadan uzaklaşmış sayılamaz. Çünkü us bir bakıma, doğanın özetidir. Davranışlarında ona aykırılık beklenemez.

Devrimin dil işlerinde yeri olmadığını, Hukuk Fakültesindeki derslerinde, rahmetli hocam S. Maksudi Arsal da söylemişti. "Dilde inkılâp değil, ıslahat olur" demişti. Devrimi, kökten ve toptan bir değişme olarak anlarsak, bu söz belki doğrudur. Ancak devrim, evrim yolundan uzun zamanda varılacak bir sonucu, yoğun ve kesin atılışlarla az zamanda elde etmek anlamına alınırsa durum hiç de öyle değildir.

Buradaki güçlük, dilin, yalınç bir varlık olmayıp toplumu bütün yönleriyle sarıp sarmalamış olmasından doğmaktadır. Bu yüzdendir ki dilin bütün alanlarını kapsayan ve bir çırpıda gerçekleştirilen devrim niteliğinde bir düzeltme kolay olmuyor. Şapka ve alfabe devrimleri biçim yönünden yalınç oldukları için gerçekleştirilmeleri de güç olmamıştır. Dil alanında böyle kolay bir başarı bekleyemeyiz. Dildeki başarılar parça parçadır. Okul kitapları, askerlik terimleri ve rütbe adları, Anayasa ile kimi yasaların dil yönünden sadeleştirilmeleri, bu başarı zincirinin halkaları arasında sayılabilir. Bu halkaların tümüne birden dil devrimi diyoruz.

Dil devriminde ele alınan ve alınması gereken ilk konu, terimler alanıdır. Genel yazı ve konuşma dilinin sadeleştirilmesi ve özleştirilmesi bundan sonra gelir. Üzerinde en son durulacak sözcükler ise, toplumun çoğunluğunca benimsenmiş olanlardır.

Şu gerçeği iyice anlamamız gerekiyor: Türk Dil Devrimi, dilin kökten değiştirilmesi çabası olarak düşünülemez. Tersine, erimek ve yok olmak tehlikesi ile karşılaşan kökü ve gövdeyi kurtarmak, güçlendirmek ve yaşatmak amacı güdülmektedir. Bu durum karşısında, yaşatmak zorunda olduğumuz Türkçe'nin, çağımız gereksemelerine elverişli, ulusal bir dil olmasını sağlamağa çalışmamız gerekiyor.

Türkçenin geliştirilmesi sırasında neler değişecek, neler değişmeyecektir? Bunu açıklamanın sırası gelmiştir: Evrende bulunan her çeşit varlığın bir değişen, bir de değişmeyen yanı vardır. Bir varlık, değişen yanları ile değil, değişmeyen yanları ile var olur ve yaşar. Varlığının korunması, yaşantısının sürdürülmesi de ana çatısının zedelenmeden ayakta tutulabilmesine bağlıdır. Bir ağacın meyvesi, çiçeği ve yaprakları, yıldan yıla değişen parçalarıdır. Kökü, gövdesi ve dalları ise, ömrü boyunca var olan ana çatı olarak karşımızdadır. Ana çatıdaki değişme, kendi doğa ve özelliklerinin sınırı içinde kalan büyüme ve olgunlaşma niteliğindeki gelişmeden başka bir şey değildir. Bu çatı varlığını korudukça ağaç, ağaç olarak kalacaktır.

Bir yapıda değişmeyen ve ona yapılığını veren şey ise, temeli, duvarları ve örtüsüdür. Kapısı, penceresi, kiremidi, sıvası, boyası, iç bölümlerindeki ayrıntıları, kullanış biçimleri, her zaman değişebilir. Ancak bu değişiklikler, yapıyı yapı olmaktan çıkaramaz.

Toplum kurumlarında da değişen ve değişmeyen yönler vardır. Sayın Baltacıoğlu, değişmeyen temel varlıklara gelenek, değişebilen yan varlıklara ise görenek demektedir.

Dilin de değişmeyen, değişmemesi gereken, değişmesi kimliğinin elden gitmesi anlamına gelen bir ana çatısı ve temel yapısı vardır. Bunları şöyle sıralayabiliriz: Kökler, ekler, cümle kuruluşu, tamlamaların kuruluşu, çoğul ekleri, sayı adları , zamirler, vurgular, ulusal beğeni ve bunları kapsayan kurallar.. Bunlar dilin gelenekleridir, kendisidir. Değişmeyen kök ve eklerden yararlanıp değişmeyen kuralları uygulayarak yapılan yeni sözcükler eskilerinin yerine geçebilir. İşte, dilin değişen biricik yönü budur. Dil devrimi ile yapılmak istenen düzeltmeler ve geliştirmeler bu alan içinde kalmaktadır. Bunu anlamak istemeyenlere soralım: Bir ağacı asalaklardan temizleyip kurtarmak ve kendi kökünden alınan filizlerle yeniden aşılayarak benliğini korumak mı, yoksa, asalakların ağacı boğmasına seyirci kalmak mı yeğdir?

Kök, ek ve kural Türkçe olunca üretilen yeni sözcüklerin de Türkçe sayılması kadar olağan bir şey düşünülemez. Bu alanda en çok karşılaşılan direnmeler, yeni sözcüklerin ulusal beğeniye uymadığı savına dayanmaktadır. Beğeni işi, düşüncemizi değil, duygularımızı ilgilendirdiğinden ve alışkanlıkla yakın ilişkisi bulunduğundan bu konudaki kesin yargıyı, biraz da deneylere, uygulamaya, zamana bırakmak yerinde olacaktır.

Devrik cümle, sanıldığı ve denildiği gibi, devrimcilerin ve yeni yazarların getirdiği bir değişiklik değildir. Türkçenin cümle kuruluşunda kuralın ayrıklarından birisi olan devrik cümle, koşuklarda, öteden beri görülegelmiştir. Konuşmalı düzyazılarda da vardır. Sözden çok eylem beklenen ivedi durumlarda, kişilerin sinirli ve sabırsız oldukları anlarda kullanılır. Türkçedeki cümle kuruluşu, usa, mantık kurallarına, düşünce dizgesine uygundur. Devrik cümle ise duygu, eylem ve davranışlarımızla ilgilidir.

Dil devriminin nesnel olarak incelenmesi sonucunda vardığımız kanıyı şu cümle ile özetleyebiliriz: Devrim konusunda kimi çevrelerde sürekli olarak koparılan gürültüler, temelsiz ve dayanaksızdır. Bu gürültülerin başlıca gerekçesi, hiç bir iş yapmamanın, gününü gün etmenin verdiği rahatlık duygusundan bir adım ileri gidemiyor.

Gelecek yazımızda, dil devrimine karşı, bilim, din ve politika yönünden yapılan saldırılar üzerinde duracağız.

YENİ İMLÂ KILAVUZU

2. basım

Fiyatı 5 lira, Kurum'dan alan Öğretmen ve Öğrencilere 3 lira

ATAÇ'DAN SONRA

MEHMET SALİHOĞLU

Ataç ne mi yaptı? Bir ulusun sağlam bir dili olmazsa, sağlam bir düşüncesi, sağlam bir düzeni de olamayacağını anlattı ve düşünmeyi öğretti bize. Çıkarına, yararına bakmadan, salt doğruya varmak için düşünmeyi, namuslu düşünmeyi... Diyesim, batı uygarlığının temeli olan en yüksek erdemi öğretti bize yıllar yılı. Tek başına bile, az şey midir bu?

Daha ne öğretti bize Ataç? Özgürlüğün ne olduğunu da biz ondan öğrenmedik mi? Eskiden birtakım yaldızlı, gürültülü sözlerle, göklere çıkardığımız özgürlüğü, çoğumuz bilir miydik sanki!.. Şimdi bile, koskoca bir Ataç'tan sonra, özgürlüğü içten içe kavramış olanlarımız, çok mudur sanırsınız? Şöyle bir çevrenize bakın, bakalım.

Ataç'ın önemini gün geçtikçe daha iyi anlayacağız. Türk toplumunun uyanış çağı olan yirminci yüzyılda, Atatürk devrimlerini derinliğine, genişliğine işleyerek, düşünü alanına, sanat alanına mal eden bu en seçkin Türk düşünürü, zamanla daha çok okunup tartışılacak; yıllar, O'nun kişiliğini, etkilerini daha iyi belirtecektir. Buna, yürekten inanıyorum. Ataç'ın yaptıklarını kavramak için önce, neyi, neleri yıktığına bakmak, nelerle savaştığını anlamak gerektir sanırım.

Keskin zekâsının, sağbeğenisinin ışıktan oklarını çevirdiği bir çok yerde körü körüne inanmayı, beylik düşünceyi, yaldızı, gösterişi, tutsaklığı, bağnazlığı, geriliği ve yalanı görürüz. Her yanı ile yepyeni bir adamdı Ataç. Dil alanında olsun, düşünü alanında olsun, sanat alanında olsun, Ataç'ı, aynı özlü kişiliğin, araştırıcı zekânın, gerçeğe yönelmiş davranışın aydınlığı içinde pırıl pırıl bulmamız, yeniliği yüzündendir hep.

Onun kafası, daha iyiye, daha güzele, daha doğruya göre düzenlenmiş durmadan çalışan bir makine idi, denilebilir. Hem de, yeni yeni ürünler veren bir makine... Dıştan çelişmeli görünmesi de, bundandı.

Ataç, çağımıza uygun, kişiliği kendine özgü bir düşünürdü dersek yanlış olmaz sanırım. Evet, O'nun, eski ve kimi yeni düşünürlerde görüldüğü gibi kendi kurduğu tek bir dizgenin açısından varlığa, gerçeğe baktığı söylenemez elbette. Bir açının, bir bakışın adamı, hiç bir zaman olmamıştır Ataç. Doğrudur bu... Ama her gün, yeni bilimsel verilerin bol bol ortaya atıldığı, bilimsel yöntemin gitgide egemen kesildiği bir evrende bir tek dünya görüşüne bağlı kalmak, bir tek ana düşüncenin ışığı ile yetinmek, onun gibi düşünür bir kişinin tutumu olabilir miydi? Hiç, bir tek düşünce açısına sığabilir miydi Ataç?

YOLCULUK

Gitmesine giderim bu şehirden
Ama düşündüğüm yer var
Üzüntüm onlar: çocuklar
Bazı sözcükleri bilmeyen

Gitmesine giderim bu şehirden
Korktuğum oda ıssız olur
Kapı açılıp bir kedi
Girse ayak sesi duyulur

Sonra odalarda, koridorlarda
Eskimiş naylon oyuncaklarıyla
Onlar: çocuklar durur.

Kişi yolculuğa çıktığı zaman
Dalgınlık gelir oturur
Şaşkın, yöresine bakınır durur
Bir şey unutmuş gibi ardından.

Erdoğan ALKAN

Bugünün düşünürü ister istemez daldan dala sıçrayacak, yeni edindiği bilgilerle, yeni yeni görüş açıları kazanacak; böylece de, bizim Ataç'ımız gibi, özgür bir düşünce adamı olarak, bir değil, birçok gerçeklerin ardından koşacaktır elbette. Çünkü bir ömür süresince bile, bilimlerin ortaya attığı yeni gerçekler, yeni doğrular, öylesine yoğun, öylesine çeşitli oluyor ki, kişioğlunun sanatı da değişiyor, düşüncesi de... Bu baş döndürücü akış içinde bir düşünce biçimi, sürekli bir yaşantıya nasıl erişebilir? Ne var ki, içte, temelde, tutarlı bir düşünce örgüsü var Ataç'ın.

Gönüldeşimiz olan, dostumuz olan Ataç'a elbette daha çok.. yanacağız. Edebiyatımızın tuzu biberi olan o renkli, o delidolu kişiliğini, pek çok arayacağız da... Onsuz kendimizi daha bir öksüz, daha bir babasız bulacağımız da doğrudur. Hepsi doğru. Ancak, Ataç hesabına üzülmeğe yer yoktur sanırım. Çünkü o kendini ölümsüzleştiren güzel yapıtlar verdikten, attığı tohumların filizlendiğini gördükten, yapacağını yaptıktan sonra ölmüştür, denilebilir.

"Bunca yıl yaşadım, yeter bana!" demesi de bunu göstermez mi son yazısında?

İyi işler, kalıcı işler yaptığına inanarak ölmek, az mutluluk mudur kişioğlu için? Ne mutlu sana Ataç usta ve ne yazık seni anlamayanlara...

Bugünün yazı dili, romanı, öyküsü, şiiri, dergisi ve gazetesiyle sana ne çok şey borçludur bilsen!

Sen gelmemiş, sen öztürkçe için bunca savaşmamış olsaydın, bu ekin böylesine boy verebilir miydi?

Dil bayramına bu kez de sensiz gidiyoruz ama, yaptıklarını, yapıtlarını düşünmek bile, yüreğimize yeterince su serpiyor. Rahat uyu büyük usta.

BEN DİYORUM Kİ

Ben diyorum ki ölüm
Çok şaşılacak bir şey
Yeryüzüne geldikten sonra

Bir geçtiği yerden bir daha geçmesi insanın
Bir umuttur geçmiş günlere
Kötü hazırlanmış

Maddesel noktanın ağırlığı
Önemli değilse Uzayda eğer
Ben diyorum ki çok çok önemlidir sevişmek
İçimizin sıcaklığında

Açmak arkasını bilmeden bir kapıyı
Kendi kendine oyun oynamaktır
Oyun oynamaktır yaşamaya, zorlamaktır bilinmeyeni
Varmaktır üstüne üstüne
İçimizdeki yalnızlığın

Ben diyorum ki
Bir bir olmaktır geleceğe bakmak
Bir çocuktur uzanmış elleri
Bir nar ağacıdır çiçek açmış
Bir sorundur Karatahta'da çözümlenmemiş
Duygudur aklın dışında
Bitirilmemiş bir şiirdir ya da
Eldir el sinemalarda okşanmamış
Öpülmemiş göğüsleridir kadınların

Duyulmayan çığlığıdır en yakına olan aşkın
Sıkıntısıdır bulanmaların
Gözdür göz artık görmeyen
Benim belkide ben olmayan.

Ben diyorum ki en önemlisi
Önemli olmaktır yaşamakta.

Nevzat ÜSTÜN

NASRETTİN HOCA

ISMAYIL HAKKI BALTACIOĞLU

Nasrettin Hoca deyince düşünülen densiz, zırzop, soytarı bir insan mıdır? Değildir. Tuluat tiyatrolarında görülen mimik, düşünce tuhaflıkları yaparak güldüren bir komik midir? Değildir. Nasrettin Hoca tipi gazetelerde, salonlarda nükte yapan zeki insan tipi midir? Değildir. Öyleyse Nasrettin Hoca tipi nasıl bir tiptir?

Nasrettin Hocayı görmedik, onunla birlikte yaşamadık. Onun için, onun gerçek varlığı üzerinde yapacağımız araştırmalar ancak yapıtları, fıkraları üzerinde olabilir, başka türlü olamaz. Ancak, bu işi yapmak pek kolay değil. Çünkü Nasrettin Hoca öleli yüzyıllar olmuş. Onun kalıtlarına belki başkaları da karışmıştır. Ne olursa olsun, Nasrettin Hoca konusunu inceleyeceğiz.

Nasrettin Hoca fıkralarının nitelikleri:

Nasrettin Hoca'nın fıkralarında ilkin göze çarpan özellik dil özelliğidir. Nasrettin Hoca'nın dili türkçedir, halkın Türkçesidir. Onun Türkçesinde halkın anlamadığı sözcük ve tümce yoktur. Bu Türkçenin osmanlıca ile, yamuk dille yakından, uzaktan ilintisi yoktur. Bu Türkçe birden bire anlaşılıveren bir Türkçedir.

Nasrettin Hoca'nın Türkçesi hep kısa tümcelerden oluşmadır. Bu Türkçede uzun tümceler, ayraçlar, dolaşık sözler yoktur. Bu Türkçe apaçık, akıcı, sindirici bir Türkçedir, halk dilinin kendisidir.

Nasrettin Hoca'nın Türkçesi daha çok diyaloglu bir Türkçedir. Fıkralarında sayılı insanlarla karşı karşıya, kısa kısa senli benli konuşur. Karşısındakinin sorularına kısaca karşılığını verir. Bu diyaloglar insanı hiç sıkmaz, yormaz.

Nasrettin Hoca'nın bütün fıkralarında, köylülere vergi olan bir bönlük vardır. Nasrettin Hoca çok akıllı bir insandır, hiç de ukalâ değildir. Yapmacık nedir bilmez. Onu okuyanlar okuması yazması olmayan bir toy sanırlar. Oysa onun en derin düşünceleri bu arı halk dilinde gömülüdür. Hocanın fıkralarında görülen bu bönlüğü açıklayan şu düşünce dikkati çekicidir:

Hoca'nın bazı fıkralarında saflık hissedilir. Bu onun bilgisizliğinden değil, aksine, halka bir şeyler öğretmek ve nükte yapmak arzusundandır. Nasrettin Hoca

hiç bir zaman gülünç olmamıştır. Bilâkis, hakikî bir filozof kavrayışıyle dünya işlerine ve topyekûn dünyaya gülmüştür. Halk meclislerinin ve halk esprilerinin tek kaynağı olan Hoca'yı yedi asırdan beri Türkler kalplerinde sevgi ile taşımışlardır[1].

Ben de öyle sanıyorum ki Nasrettin Hoca'daki bu bönlüğün asıl nedeni onun bir halk adamı olması, halkı çok sevmesidir. Böyle olunca, ister istemez halk gibi konuşacak, halka halk gibi seslenecektir.

Nasrettin Hoca'nın düşünce özelliklerinden biri de tam anlamıyle realist, gerçekçi olmasıdır. Ancak, Hoca'nın bu gerçekçiliği herhangi gerçekçininki değil, tam anlamıyle insanı, insanlığı bütün girintileri, çıkıntılarıyle, uygunlukları, aksaklıklarıyle kavramasını bilen bir gerçekçininkidir. 1947'de Balıkesir'de çıkan bir gazetede basılan bu konudaki güzel bir yazıyı buraya alıyorum.

Nasrettin Hoca muhakkak ki Türkiye çapında değil, dünya çapında bir şahsiyettir. Hayatın elem ve hazdan ibaret biribirine zıt iki kutbu var dersek, Nasrettin Hoca elem ve mihnetini, hazla ifade etmesini bilmiş bahtiyardır. Onun büyük zekâsının buluşları asırlardan beri Türk milletine türlü olaylar, meseleler önünde büyük bir kaynak olmuştur. Nasrettin Hoca bir halk terbiyecisidir. Doğru yanlış, güzel çirkin, iğri doğru, her şey onun kıvrak fıkraları arasında işlenmiştir. Türk milleti bu zekâ kıvılcımlarından daima faydalanmış, o fıkralarda asîl karakterinin izlerini saklayıp durmuştur[2].

Nasrettin Hoca, birçoklarının sandığı gibi, bir güldürücü müdür, yoksa Hoca'nın bundan başka bir kişiliği de var mıdır? Değerli yazar Burhan Felek'in *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir yazısından aldığım şu kısa parçalar bu konuyu iyice aydınlatmaktadır:

Nasrettin Hoca fıkraları bütün Türk mizahı gibi güldürücü değil, daha ziyade düşündürücüdür. Türk cemiyetinde hükümeti, kadıyı, beği, tüccarı, hatta Kaba sofuyu ancak bu fıkralar tenkit, hatta bazen tehzil etmiştir. Çünkü o devirlerde bütün hürriyetler gibi, söz hürriyeti de pek mahdut fanilere mahsus bir nimet olmuştur. Hoca bu mahrumiyete rağmen denecek sözleri ve yapılacak tenkitleri fıkralarıyle bu güne kadar dillerde dolaşabilecek kuvvette söylemiştir[3].

Hoca bir fizikçi, bir kimyacı gibi *déterministe*, nedenci, gerçekçi bir insandır. Zorunluk, gerekirlik nedir bilir, insanın elinde olanla olmayanı ayırt etmesini bilir. İnsanı anatomisi, fizyolojisi, psikolojisi ile zorunlukların kulu kölesi olduğunu bilir. Onun burada hatırlatmak istediğim orijinal

1 Salih Özçelebi, Nasrettin Hoca, Cumhuriyet Gazetesi, 15 temmuz 1963.
2 C. D., Büyük Halk Filozofu, Türk Dili gazetesi, 30 ocak 1947
3 B. Felek, Nasrettin Hoca, Cumhuriyet gazetesi, 21 haziran 1962.

bir fikrası Eros, şehvet dediğimiz organik gücün ne kerte zorlayıcı bir varlık olduğunu anlatmaktadır.

Günün birinde Hoca'ya sormuşlar:

— Hocam, yüz yaşındaki erkeğin çocuğu olur mu, demişler. Hoca da şunu demiş:

— Olur, eğer karşıki evde genç bir kız varsa, demiş.

Hoca'nın bu sözü insanı çok düşündürüyor. Çünkü Hocanın çapkın bir erkek gibi söylediği bu sözde gizli kalan insan gerçeği şu olabilir: Kadının erkek erkeğin kadın üzerindeki etkisi o kadar büyüktür ki yaşı gereğince cins gücünden yoksun kalmış olan bir erkeği bile gençleştirip çocuk sahibi edebilir. İşte Eros bu denli zorlayıcıdır. Onu yenmek güçtür.

Nasrettin Hoca'nın insanlığı:

Nasrettin Hoca bütün fikralarında yalnız Türklere, insan bölüklerine değil, bütün insanlara, insanlığa seslenmektedir. Onun konuları yalnız kendi ulusununkiler değil, bütün insanları ilgilendiren konular, insanlık gerçekleri, insanlık değerleri, insanlık konularıdır. Hocanın bu anlayışı, bu davranışı kendisinin yalnız bir mizahcı olarak değil, bir soy hümanist, halk hümanisti olarak da tanınmasını sağlamıştır.

Ulunay bir yazısında Hoca'nın bu insancılığını şöyle anlatmaktadır: *Nasrettin Hoca âlime, cahile, âdile, zalime, yaşlıya, çocuğa, ihtiyara, gence, din, cins, mezhep gözetmeden, bütün dünyaya hitap etmesini bilmiştir*[4].

22 temmuz 1952 günlü *Zaman* gazetesindeki yazısında Hoca için şöyle diyor: *Hatıralar kolay kazanılır, fakat zor terkedilir. Bizde de öyle oldu. Bir türlü vaz geçemediklerimiz içinden Hoca'nın yerini sarsmak ne mümkün. Seneler geçti. Herkes bir şeyler söyledi. Büyük adam bunlar arasında gerçek hüviyetiyle belirmeğe başladı. Dünya dertleri içinde gülmeden ağlamaya doğru giden yolun mahir kolcusu Nasrettin Hoca'yı şimdi bir büyük filozof kabul etmekte asla tereddüt etmiyoruz.*

Osman Turgut Pamirli yazısının sonunda da Hoca için şunu diyor: *Batı medeniyeti Hoca'mızı bizden çok daha iyi tanımaktadır. Onun gerçek hikâyeleri birçok Avrupa milletlerinin ilkokul kitaplarına girmiş, yani neslin istifadelerine sunulmuştur. Onun dünya saadeti için akıttığı göz yaşlarını bir damla tuzlu suda değil geniş dehasının âleme saldığı mana yüceliğinden aramalıyız.*

Nasrettin Hoca bir feylesof mudur? Bu soruya karşılığını vermeden önce "feylesof" kelimesinin anlamı üzerinde biraz durmamız gerekiyor. Feylesof dizgesi olan felsefeci demektir. Bu dizge bilim verileri üzerinde kurulan bir düşünce dizgesidir. Descartes, Kant için feylesof diyoruz. Çünkü bunların dizgeleri vardır. Bir de bu yöntemli dizgeli varlık görüşleri olan feylesofların dışında kalan, yalnız gönül gözüyle, sezgileri ile varlığı tüm olarak, canlı olarak sezmek isteyen insanlar vardır. Bunlara da halk fey-

4 Ulunay, Nasrettin Hoca, Milliyet, 1 temmuz 1964.

lesofu demek doğru olur. İşte Nasrettin Hoca bunlardan biridir. Bu anlamda Hoca'ya feylesof demek yanlış değildir.

Nasrettin Hoca nükteci midir, değil midir?

Ulunay bir yazısında şöyle diyor: *Nasrettin Hoca merhum asla nüktedan değildi. Herkes nüktedan olabilir. Fakat hiç kimse Nasrettin Hoca olamaz ve olamamıştır. Nasrettin Hoca merhum hâdiselerin hikmetini mizah adesesinden aksettirmeğe muvaffak olan bir Türk dâhisidir*[5].

İşte Nasrettin Hoca'nın düşünücü insan özelliğini sonuna kadar değerlendirmek isteyen bu gibi düşünce adamları onun mizahçılığı üzerinde hiç durmazlar. Üstelik, Hoca'nın nükteci değil, düşünücü olduğunu ileri sürerler. Bence bu anlayış gerçeğe uymayan bir anlayıştır. Hoca ne yalnız başına mizahçı, ne de yalnız başına düşündürücüdür. Hem düşündürücü, hem de güldürücüdür. O, düşündürerek güldürür, güldürürken düşündürür. Besbelli ki Hoca'nın bir dehası da bu iki karşıt ruh oluşunu birleştirmesindedir. Ali Rıza Alp *Tercüman* gazetesinde yazdığı bir yazıda Hoca'nın mizahçılığını ele almış, bu konuyu gerektiği gibi aydınlatmıştır. Bu yazının bir parçasını buraya alıyorum: *Milletçe az gülenlerdeniz. Hatta medenî, dünya çapında düşünülürse hiç gülmeyenler sınıfına ithal edilmemiz gerekir. Çetin mizacımızdan dolayı gülmemiş, güldürmemişiz. Biraz da tarihin en ağır yükünü taşıdığımızdan olsa gerek bu ciddiyet ve gülmemezliğimiz. Gülmeyi unutan dudaklarımız, şen kahkahaların devasından ruhumuzu mahrum bırakmış, şarkılarımız baştan başa hüzün ve gözyaşından örülmüştür. Romanlarımızdaki tipler hep asık çehreli, filimlerimizdeki jönler eli tabancalı, bıçaklı kişilerdir. Oysa dünyamız daha renkli, daha ışıklı olabilirdi, gülmesini öğrenseydik.*

Kahkahanın menşei zekâdır. Bir kez fışkırmaya başladı mı, ardından espriler ve fıkralar gelir.

Okul hayatımız eski çağlardaki medrese hayatından farksız olduğundan zekâlar sönüp gidiyor. Medrese birtakım "naslar"ın baskısı altında zekâyı kökleştirmiştir. İçtihat kapılarını asırlarca evvel kapayan, fikirleri muayyen kalıplara döken bir tedris sistemi muhakemeyi uyuşturmuş ve zekâyı dumura uğratmıştır.

Zekânın inkişaf gösterdiği noktada "Bektaşi" vardır. Sırf zekâ ve esprisi yüzünden koyu yobaz tarafdan tahrik ve tekfir edilen zavallı Bektaşi.

Mizahımızda bir Nasrettin Hoca olmasaydı, çok katı kalpli, müsamahasız ve soytarı bir millet olurduk. Nasrettin Hoca'nın büyük ustalığı "yobazı hicvetmesi ve bu hicvini yobazın evinde de kahkaha mevzuu yapmasıdır.

Nasrettin Hoca imtiyaz ve sınıf tanımadan herkesi hicvetmiştir. Yobazı teşhir ederken cimrinin, hayırsızın, uğursuzun iç yüzünü ortaya sererken, Bektaşi gibi kâfir damgası yememiştir[6].

5 Ulunay, Nasrettin Hoca, Yeni Sabah gazetesi, 25 kasım 1951.

6 Ali Rıza Alp, Nasrettin Hoca ve Mizahımız, *Tercüman* gazetesi, 5 temmuz 1963.

Buraya aldığım iki yazı parçası da Hoca'yı tam kişiliği ile tanıtmaktadır: *Balıkesir* gazetesinde çıkan birinci yazıda şu anlayış dikkati çekicidir: *Nasrettin Hoca elem ve mihneti hazla ifade etmesini bilmiş bahtiyardır*[7].

Abdülbâkı Gölpınarlı'nın Hoca ile ilintili olan şu sözü de dikkati çekicidir: *Hoca dert çeken, acıyan, ağlayan, bezen, uman, isteyen, inanan ve sırasında inancıyle alay eden, efkârlanan ve sırasında efkârını bir nüktede boğan halktır.*

İnsan Hoca'nın fıkralarını öğrenince güler. Eğer olgun bir insansa güldükten sonra düşünmeye başlar sonunda da gizli olan anlamı bulur. Her insan Hoca'nın fıkralarından kendine göre yararlanır. Hoca'nın fıkralarından yararlanmayan insan ise yoktur. Burada Hoca'nın bir kaç fıkrasını anlatmak istiyorum. Hoca'nın komşusu Hoca'ya soruyor:

— Hoca. Neydi o dün akşamki o gürültü? Hoca:

— Kürküm merdivenden yuvarlanmıştı, diyor. Komşusu:

— Aman Hoca, hiç kürk o kadar ses çıkarır mı, diyor, Hoca da:

— Farzet ki içinde ben de vardım, diyor. Hoca böyle diyerek şunu anlatmak istiyor.

Siz de bilirsiniz ki yalnız başına merdivenden yuvarlanan bir kürk bu kadar ses çıkarmaz. Besbelli ki içinde ben de vardım. Ancak, karısından dayak yiyen, üstelik merdivenden yuvarlanan bir insanın gerçeği olduğu gibi açıklaması işine gelmez, hem de bu kolay bir iş değildir. Sen benim o sözümdeki inceliği anlasaydın o soruyu bana sormazdın. İnsanların yaşayışında öyle olaylar vardır ki yalnız bilinir, ne sorulur, ne de söylenir, yalnız saklanır.

Nasrettin Hoca fıkralarının anlamı:

Hoca'nın Akşehir gölüne yoğurt mayası çaldığını anlatan fıkrayı herkes bilir. Bu fıkrayı öğrenen insan birden bire şöyle düşünebilir. Koskoca Akşehir gölüne yoğurt mayası çalmak olur mu? Bir parça maya çalmakla koskoca göl yoğurt olur mu? Böyle düşünen insan Nasrettin Hoca'yı bön bir insan sanmaktadır. Gerçek şudur: Hoca bu acunda her olayın bir nedeni, niçini olduğunu düşünen bir halk bilgini, bir halk feylesofudur. O, bir nedencidir. Sınırlar, orantılar, uygular da onun bu nedenciliğinin içindedir. Yoğurt mayası gelişi güzel çalınamaz. Onun bir ölçüsü, usulü, tekniği vardır. Bunu bilmek gerektir. Yoğurt mayası suya değil, süte çalınır. Hem de gerektiği kadar maya, gerektiği kadar süte çalınırsa yoğurt elde edilebilir. Yoğurt yapma bir tesadüf işi değildir, bir teknik işidir. Bu fıkrası ile Nasrettin Hoca insanları acundaki yasaları tanımaya, onlara uymaya çağırıyor, onları başı boşluktan sakarlıktan, beceriksizlikten kurtarmak istiyor, onları uyarıyor.

Hocanın aynı karakterde bir fıkrası daha:

7 Cevdet Demirel, Türk Dili, Balıkesir, 30 ocak 1947.

Komşusu gelip Hoca'dan çamaşır ipini istemiş Hoca:
— İpin üzerine un serdim, demiş. Komşusu da:
— Aman Hoca, ipin üzerine un serilir mi hiç? Demiş. Hoca da:
— Vermeye gönlüm yok, demiş.

Hoca'nın bu sözündeki anlam şudur: İnsanların yaşayışında öyle durumlar olur ki onları açıklamak insanın işine gelmez. Onun için insanlar yalan da söylerler. Böylelikle karşısındakini kırmaktan kurtulmuş olurlar. Oysa insanın ne olduğunu anlamayan kalın kafalılar bu gibi yalanları eleştirmeye, insanı zorlamaya kalkışırlar. Sonunda da hiç bir şey elde edemezler. Karşılarındaki insanı kırmaları yanlarına kâr kalır. İnsanların söylediklerine değil söylediklerini söyletene bakmalıdır. Sözlerin kendilerinden çok nedenlerini anlamaya çalışmalıdır.

Hoca'nın en yaygın olan fıkralarından biri de şudur: Hoca bir ziyafette bulunuyor. Bir de bakıyor ki iyi giyinmiş, kılığı kıyafeti yerinde olanlara çok değer veriyorlar. Bu durum Hoca'yı çok üzüyor. Günün birinde yine bir ziyafete çağırılıyor. Yemek gelince Hoca kürkünün kolunu tutup yemeğe batırıyor, "Ye kürküm, ye." diyor.

Hoca'nın bu fıkra ile anlatmak istediği şudur: İnsanların değeri varlıklarından ileri gelmez. İnsanların değeri kendindedir, insanlığında, ülküsündedir. Bütün insanlar insan olarak birdir, eşittir. Zenginlik insanı yükseltmeyeceği gibi yoksulluk da alçaltmaz. Gösterişe bakanlar aldanırlar.

Hoca'nın fıkralarında insanı şaşırtacak kadar *tolérence*, genlik vardır. Onun XIII'üncü yüzyılda yaşadığı da düşünülünce insanın bu şaşkınlığı büsbütün artıyor. Hoca'nın bu ayrıksı durumunu açıklayan şu fıkra ne kadar düşündürücüdür:

Günün birinde bir davacıyı dinlemiş:
— Haklısın demiş. Arkasından davalıyı dinlemiş:
— Sen de haklısın, demiş.
Mahkemede oturmakta olan karısı ona sormuş:
— Aman efendi, nasıl olur? Bir davada iki taraf da haklı olur mu hiç? Deyince hoca:
— Sen de haklısın karıcığım, demiş.

Hoca'nın burada anlatmak istediği insanlık gerçeği şudur: Ne durumda olursa olsun, insan hiç bir işi nedensiz olarak yapmaz. Her insan eyleminin yakın, uzak bir nedeni vardır. Suçlu da, suçsuz da kendini arılar, suçsuz görür. Bu bencillik insan ruhunun en köklü özelliklerinden biridir. Allah insanı bencil olarak yaratmıştır.

Görülüyor işte, Hoca'nın olduğunda hiç işkil olmayan bu fıkralarda Hoca'nın fıkralarındaki ortak, genel karakterler vardır. Örnek olarak verdiğimiz bu fıkralar dil, ruh karakterleri ile onun malı olduğu anlaşılan fıkralardır.

NASRETTİN HOCA

İnsancıl kapıların
Göklerinde bir kilit
Dört yönü açık ardına değin
Duasız çatlar dudaklar
Burada gelir güleceğin.

Varmayın çağrısız mezarlara
Boş testisine bilgelik verin
Giyin kürkünü yaşamak köşesinde
Hem güle hem ağlaya
Nasrettin Hocayı dinleyin.

Bu tüketici, bu ezber gidişte
Bilenler bilmeyenlere öğretsin der
Bu kadar mezar taşı
Bu kadar kara kaplı kitap
Bu kadar kavuk
Bu kadar ipe un seriş yeter.

Öyle değil kazın ayağı
Yaklaşın evlerin boş teknelerine
Kazan doğurmuş

Nasrettin Hoca'nın olan, olmayan fıkralar:

Nasrettin Hoca'nın olan fıkraları onun olmayan fıkralardan nasıl ayırt etmeli? Yapılacak işi bütün bu fıkraları ele alıp Nasrettin Hoca fıkralarında bulduğumuz temelli, değişmez karakterler bakımından incelemektir. Bu karakterlerin bir kısmı dil karakterleri, bir kısmı da psikoloji karakterleridir. Bütün bu karakterler değerlerine göre sıralanır: En önemli olanlarından daha az önemli olanlara doğru bir karakter düzeni, bir karakter karamı meydana getirilir. Nasrettin Hoca fıkraları ele alınıp bu karama göre kontrol edilir. Hangi fıkralar bu temel karakterleri taşıyorlarsa onlar onundur. Hangileri taşımıyorlarsa onun değildir. Geriye kalanlar uydurmadır. Burhan Felek'in bu konudaki yazısından güzel bir parçayı buraya alıyorum:

Bütün tarihî ve efsanevî şahsiyetlerde olduğu gibi, Nasrettin Hoca'yı da, ancak eserleriyle tanıyabiliriz. Ama merhumun eseri yoktur. Sadece dillerde dolaşan fıkraları

Göl mayalanmış
Verin erdemlerinizi
Nasrettin Hoca yerine.

Al semerini ver cübbemi
Ben de insanım
Eşek de okur adam olurmuş
Ben de bilisizim
Ben de bayırda bir yamacım.

El elin eşeğini
İşte böyle arar
Bu kör döğüşünde
Çağlara sözü geçen
Bir Nasrettin Hoca var.

"Egemenlik Ulusundur"
Kral kral, ağa ağa, bey bey
Milyoner milyoner gelmeyin üzerime
Ben Hoca'yım, ben sanatcıyım
Yüzbin yıl daha yaşarım
Timurlara inat
Nasrettin Hoca yerine.

İsmail KARAAHMEDOĞLU

---

vardır. Fakat bu fıkraların da hangisi gerçekten kendinindir, hangisi sonradan ona mal edilmiştir? Bunun tayini güçtür ve elde ancak (fréquence=tekrarlama) ve Hoca'nın esprisi gibi iki (subtil=kaypak) sözgeç vardır. Bunlara bakarak Hoca'nın fıkralarını izafî bir isabetle ayıklayabiliriz ve ona göre Hoca'nın insan olarak karakterini çizeriz.

Hoca hakkında böyle bir tetkik oldukça uzun bir etüt teşkil etmelidir. Edebiyatımız böyle etütlere muhtaç ve müsaittir[8].

Nasrettin Hoca'nın olmayan, Hocanın fıkralarındaki ana karakterleri taşımayan fıkralardan birkaç tanesini örnek olarak veriyorum:

Nasrettin Hoca kendinin olmayan bir parayı geri vermek istemediği için bitişik komşusu olan yahudi ile mahkemelik olur. Duruşma günü giyecek kürkü olmadığından yahudinin ödünç olarak verdiği kürkü giyerek mahkemeye gider. Hoca mahkemede yahudiye borcu olmadığını, yahudinin yalan söylediğini ileri sürer. Hatta üzerimdeki kürkü de benimdir

8 Felek, *Cumhuriyet* gazetesi, 21 haziran 1962.

diye almak istiyor der. Yahudi o kürk de benimdir deyince kadı yahudinin bir dolandırıcı olduğuna inanıp aleyhinde karar verir.

Bu fıkra Nasrettin Hoca'nın olamaz. Çünkü uzundur. Fıkra değil, kısa bir hikâyedir. İnsanlık bakımından hiçbir değer taşımamaktadır. Üstelik bir dolandırıcılık olayıdır. Hiç bir ruh, insanlık değeri taşımamaktadır. Nasrettin Hocanın kişiliği ile bağdaşmamaktadır.

Nasrettin Hoca'nın olduğuna hiç inanmadığım fıkralarından biri de şu tabut hikâyesidir. Hoca günün birinde ölmüş gibi davranıyor. Onu yakınları tabuta koyuyorlar, omuzda götürüyorlar. Giderken yol ikiye ayrılıyor.

— Buradan mı gidelim, buradan mı, diye soruyorlar. Hoca dayanamıyor, tabuttan başını çıkarıyor:

— Ben sağ iken, buradan giderdim diyor.

Sadece güldürücü olan, insanlık yolunda hiç bir anlam taşımayan bu fıkra da Nasrettin Hoca'nın olamaz, böyle bir fıkra Hoca'ya mal edilemez.

Bir de konusu apayrı olan şu fıkrayı inceleyelim: Hoca günün birinde eşeğini kaybediyor. Bulamıyor. Kim benim eşeğimi bulup getirirse eşeğimi yularıyla, semeriyle birlikte kendisine vereceğim diyor. Adam'ın biri eşeği bulup Hoca'ya getiriyor. Hoca da eşeği yularıyla, semeri ile birlikte kendisine veriyor. Bunu görenler Hoca'ya soruyorlar:

Hoca. Böyle yaptın da ne kazancın oldu sanki, diyorlar. Hoca şunu diyor:

— Kaybolan eşeği bulmanın da bir zevki var.

Şimdi Nasrettin Hoca konusu üzerinde duranlara soruyorum: Bu sözde nükte niteliği var mıdır? Bence yoktur. Böyle bir söz bir nüktecinin değil, ruh inceliği olan bir insanınkidir. Oysa Hoca'nın bütün sözlerinde en toyları bile güldürebilecek bir halk mizahı niteliği vardır. Oldukça zengin, ancak dar, kapalı bir zekâ bölümünün insanlarını ilgilendirecek olan bu gibi inceliklerin bir halk adamı olan Nasrettin Hoca'ya mal edilmesi doğru olamaz. Hoca'nın olanlar Hoca'ya yeter.

Nasrettin Hoca konusu üzerindeki çalışmalarımı bitirirken bu büyük adamın konusu ile ilintili olan beş konu üzerinde kısaca durmak istiyorum. Konular şunlardır: Nasrettin Hoca filmi, Nasrettin Hoca opereti, Nasrettin Hoca karikatürleri, Nasrettin Hoca heykeli, Nasrettin Hoca üzerine eser. Bu konuları sırasıyle inceliyorum.

Nasrettin Hoca konusundaki sanat eserleri:

Nasrettin Hoca için opera komik yazmışlar olabilir. Yalnız, bütün yapılan bu gibi sahne eserleri Nasrettin Hoca'nın kendisi olamaz. Nasrettin Hoca adına yapılmış başka şeyler olur. Ben buraya 1962 yılında Devlet tiyatrosunun sahneye koyduğu "Nasrettin Hoca" adlı opera komiği seyretmiş, bu eser için yazı yazmış olan bir yazarın yazısından dikkatimi çeken bir parçayı alıyorum:

YILLAR SONRASI

Bu çiçek böyle açmazdı eskiden
Bu gülün kokusu başkaydı
Yüreğimin gümbür gümbür atışı
Yıllar öncesi ne kadar başkaydı
Bir demet kır çiçeği bir heybe dolusu hüzün
Her sabah kapımı çağrısız çaldı
Güdük hayaller, kısa umutlar

Uzat ellerini uzat tut beni
Götür dağ başlarındaki buruk çeşmelere
Bir yürek dolusu bağırayım
"Merhaba pişmanlık" diye

Ahmet Nadir CANER

Naşrettin Hoca'yı seyrederken bunları bir daha düşündüm. Sahnedeki Nasrettin Hoca'nın yüzüne hep böyle bir düşüncenin sevkettiği arayışla baktım. Fakat hayalimdeki Nasrettin Hoca'yı bir türlü bulamadım. Halbuki sahnede gülen, güldüren Nasrettin Hoca'nın görünüşü ötesinde asıl hayalimdeki Nasrettin Hoca'yı bulabilseydik sanki Hocamızı bulmuş gibi olacaktık. Şu son yıllarda böyle bir Nasrettin Hoca'yı bulmaya ne kadar çok ihtiyacımız vardı[9].

Bu yazarın düşüncesini çok özlü, çok güzel buluyorum. Nasrettin Hoca'nın oyun olumuna getirilememesinin tek nedeni sanatçıların başarısızlığı değil Nasrettin Hoca fıkralarının aksiyon, eylem niteliği taşımamaları, yalnız zekâ, espri niteliği taşımalarıdır. Nasrettin Hoca fıkraları yerinde, dille söylenecek, kulakla dinlenecek, zekâ ile anlaşılacak olan, kısa, özlü fıkralardır. İçlerinde bazı uydurmaları bir yana, sahneye konulabilecek olanları yoktur. Hele Nasrettin Hoca'yı mikimavza benzeterek filme almak hem gülünç hem de iğrençtir.

Çok zeki bir insan olarak tanıdığım rahmetli Sedat Nuri İleri günün birinde *Yeni Adam* idarehanesine gelip bana şu sözleri söyledi:

— Baltacıoğlu, ben bir karagöz filmi yapmak istiyorum. Bana yardım et. Senden bir karagöz filim senaryosu istiyorum, dedi.

---

9 Cahit Okurer, Nasrettin Hoca, Yeni İstanbul gazetesi, 21 mayıs 1962.

— Yapamam, dedim. Oda bana şunu dedi:

— Bunu sen yapamazsan kim yapabilir, dedi. Düşüncemi açıkladım:

— Yapamam, çünkü Karagözün filmi yapılamaz. Karagöz yassı sûretler, titrek mum ışığı oyunudur. Karagözdeki bütün estetik sırlar bu yassılıkla bu titrek ışıkta gömülüdür. Karagözü filme almak, onu öldürmekti. En aşağı onu karagözlükten çıkarıp mikimavzlaştırmaktır. Sizin bunu isteyeceğinizi sanmıyorum ben.

Bu açık sözlerimi dinleyen çok zeki insan bir daha bu konuda söz açmadı.

Nasrettin Hoca konusunu filme almışlar, operasını yapmışlar, oyununu da oynamışlar. Bütün bunlar iyi niyet taşıyan ticaret adamlarının işidir. Bütün bu işlerden Nasrettin Hoca denilen dehanın kazandığı, kazanacağı nedir? Hiç.

Neden hiç? Çünkü Nasrettin Hoca ne filim, ne opera, ne de oyun konusu değildir. Yalnız nükte konusudur, nükteleri ile insanlığı uyarma konusudur. Hoca bir uyarıcıdır, o kadar. Nasrettin Hoca'yı filme sokmak için Mikimavz'a benzetmek operaya sokmak için müzikleştirmek, mimikleştirmek, oyun yapmak için uzatmak, Nasrettin Hoca'yı anlamamak, onun kişiliğini yanıltmak demektir. Kimsenin Nasrettin Hoca'nın kişiliği ile oynamaya hakkı yoktur, hakkı olamaz da.

Karagöz gibi, Nasrettin Hoca da filim konusu olamaz. Çünkü şekille hareketle ilintisi yoktur. Nasrettin Hoca opera da olamaz. Çünkü opera konusu olabilecek sürekli konusu yoktur. Nasrettin Hoca oyun konusu da olamaz. Çünkü fıkralarında ne trajedi, ne dram ne de komedi konusu olabilecek nitelik yoktur. Vodvil, fars olması da elde değildir. Çünkü hiç bir fıkrasında süreklilik yoktur. Nasrettin Hoca fıkraları şimdiye kadar olduğu gibi fıkra olarak kalacaktır, fıkra olarak da yaşayacaktır.

Nasrettin Hoca'nın resmini, karikatürünü yapanlar, onu çirkin, iğrenç biçimlere, kılıklara sokarlar. O zaman Hoca bir soytarı, bir zirzop oluşuna gelir. İnsan bu şekilleri, biçimleri gördükten sonra Hoca'nın heykeli dikilsin demekten çekiniyor. Ne de olsa günün birinde Nasrettin Hoca'nın bir heykeli dikilecek, hem bu heykel gazete ressamlarının, karikatürlerinin kuruntusunu ettiği soytarının heykeli olmayacak, Nasrettin Hoca fıkralarındaki derinlikleri taşıyan bir düşünücününki olacaktır. Ulunay 16 temmuz 1959 günlü *Milliyet* gazetesinde A. Refik Gür'ün Nasrettin Hoca için yayınladığı kitapta kendisine çattığını söyledikten sonra Hoca'nın heykeli dolayısıyle düşündüklerini söyle anlatıyor: *Ben Hoca'nın eşeğine itiraz etmedim, eşek üstünde veya eşeksiz bir heykeline itiraz ettim. Bir heykel bir semboldür, bir mâna ifade edecektir. Hoca hakkında nasıl bir heykel dikilirse dikilsin, onda Hoca güldürecek bir hüviyette tasvir edilecek. Halbuki Hoca'nın "gülümsüyorsa emin ol ki*

ıztırabıdır" dedirtecek bir heykeli lâzım. Bu mânayı vermek Léonard de Vinci'nin Joconde'*a verdiği tebessüm kadar güç bir sanat tezahürüdür. Bu yapılamayacağı için Hoca'yı "Boz Oğlan"a bindirip heykelini yapmak onu gülünç şekle sokmaktır. Nasrettin Hoca'yı biz böyle görmek istemeyiz.*

Nasrettin Hoca'nın heykeli için ben de düşündüklerimi söylemek isterim. Nasrettin Hoca, eğer yaşamışsa, çevresindeki insanlar gibi eşeğe binmiş olabilir. Ancak, eşek üzerine binmiş bir Nasrettin Hoca heykeli dikmek yanlış olur. Çünkü eşek herkesin gözünde o yoksulluğun, geriliğin sembolü olan bir taşıttır. Bu bakımdan eşek ata hiç benzemez. Onun için Nasrettin Hoca'nın heykeli eşeksiz olmalıdır.

Nasrettin Hoca yalnız düşündürücü değil hem de güldürücüdür. Daha doğrusu güldürerek düşündürücüdür. Öyleyse, Nasrettin Hoca'nın heykeli ne güldüren, ne de yalnız düşündüren bir insanın heykeli olmayacak, hem güldüren hem düşündüren, güldürerek düşündüren bir insanın heykeli olacaktır. Böyle bir heykeli yaratmak her sanatçının işi değildir. Ne de olsa işe başlamalıyız. Eğer Ulunay'ın düşündüğü gibi Leonard de Vinci'leri beklersek çok geç kalırız.

Nasrettin Hoca'nın kim olduğunu, kim olmadığını bütün belgeleriyle ortaya koyan, dünyaca yalnız bir Türk mizahcısı olarak tanınmış olan bu adamı olduğu gibi, dünya çapında büyük bir adam olarak tanıtan bir bilim eseri yazılmış mıdır? Yazılmamıştır. Yazılacak olan böyle bir eser Nasrettin Hoca'nın kimliği, tarihi ile yetinmeyecek, bütün fıkralarını toplayacak, bütün bu fıkraların ana karakterlerini araştıracak, bunlar arasında Hoca'nın olmayanları, Hoca'ya mal edilenleri ayıklayacaklardır. Sonra Nasrettin Hoca fıkralarındaki sembollerin gerçekteki karşılıklarını bulacaktır. Bütün bu işler yapıldıktan sonra fıkralar konularına göre bölümlere ayrılacaktır. Böylelikle Hoca'nın varlık felsefesi ortaya konmuş olacaktır.

Bütün bu bilimli çalışmalar yapılırken Hoca'nın dili, türkçesi üzerinde de durulacak, onun dünya çapındaki başarısında dilinin oynadığı rol de ortaya konulacaktır. İkinci, üçüncü kertede değeri olan insanlar için posta pulları basılan bu ülkede Nasrettin Hoca için yapılacak çalışmalar bu kadar savsaklanmamalıdır.

DİLBİLGİSİ

Tahir Nejat Gencan

Fiyatı : 20 lira

YOLCULUK

Biz nice savaşlar gördük yarı Hindistan,
Ellerinde kara kara ekmekler vardı.
Yıldız kayar gibi hüzne ve aldatılan
Teknemizi altüst olmuş adamlar sardı.

Sürekli akıntı, martılar ve fırtına,
Çürük depolarda galonlarla benzin,
İsrail bir alakarga almış sırtına
Musa'ya yol verişini Kızıldeniz'in.

Köpükler var, hep poyraz esen, iklim kurak,
Meyveleri Afrika ateşle bezerdi.
Aşktı gönlümüzdeki o yemyeşil hortlak
Ki gözleri Poe'nun Kuzgun'una benzerdi.

O ne dirilişti halklarda buram buram,
Uçarı sulara ateşten köprü yaptık.
Sıcak aşk kadınları, şarap rengi akşam
Ve esrik tayfalar uzakta çığlık çığlık.

Çiçek yüklü arabalar düştü savaştan,
Yağmurları büyük mızraklara dayalı.
Bir karanfil tüketti kızlar yavaştan
Geçen boş gemiler eski Yunan bandıralı.

Avrupa bir uyku, gecenin perçeminde,
Tüysüz keçilerin kemirdiği korular,
Göğü kasırganın ters çevirdiği yönde
Gördük Hera Odesseus'u kolluyordular.

Nuh'u gördük gemisinde yalnız başına,
Dümeni tutan elleri bir çift güvercin.
Zehirli körpe çiçekler Tufan'dan sonra
Evliya otları bakır tezgahlar için...

Kapayıp kepenkleri aşka ve ölüme
Bir büyücü kadın denizden ağı çeker,
Bir parça gök direklerde bayrak yerine
Ve yitirdiği kavmi arayan peygamber.

Ne Ulis duydu bunu, ne o kentli kadın,
Helene'nin çılgın şarkılardı aynası,
Bir tedirgin Bizans ve büyülü saçların
Yangınında Ortaçağ kıral arenası.

Seyfettin BAŞÇILLAR

CHARLES BAUDELAIRE

KAN ÇEŞMESİ

Bir çeşme gibi durup durup ağlayan,
Akan kanımı dinlerim zaman zaman.
O çok uzun bir mırıltıyla duyduğum,
Derdi bulmak için boşa yorulduğum.

Uzak bir kırda gibi kentin içinden,
Bozarak kaldırımları çekip giden,
Doyurur susuzluğa her yaratığı,
Görülür doğaya kızıllık saçtığı.

Öldüren şaraptan istedim çoğu gün
Gözü açıp kulağı duyarlaştıran;
Bir gün olsun kurtulmak için korkudan!

Aşkta aradım bir uykuyu çok ölgün;
Aşk yalnız iğneli bir minderdir bana
Ki kan sunmak için bu kötü kızlara!

Türkçesi: **Halil UYSAL**

BAYKUŞLAR

Kapkara selvilerde baykuşlar
Garip tanrılar gibi dizi dizi
Gözleri ok gibi, kırmızı
Sessiz, düşünmeye koyulmuşlar.

Onlar kımıldamadan duracak
Hüzün taşıyan vakitlere dek
Ki orda ışığı sürgün ederek
Yoğun karanlıklar açılacak.

Baykuşlar bu haliyle bize der:
Bu dünya bazen durgunluk ister
Kargaşadan, eylemden uzak durun.

Kişi bir tutkuyla şaşkınlaşır
Yer değiştirmek ister ve bunun
Ömrünce ıstırabını taşır.

Çeviren: **Erdoğan ALKAN**

TULUAT TİYATROLARI

BAHA DÜRDER

Oyun alanında değer yargısı "töresel renk" taşıyan yapıtlar üzerinde toplanmaya başladı. Artık eleştiriciler tiyatroda, görenek, gelenek ve töresel tipler... gibi, o ulusun kendi damgasını arıyorlar. Kamuoyu da bu gibi oyunlar üzerinde toplanıyor; Topuzlu, Pembe Kadın, Nalınlar vb.'nin uzun süre afişte kalmalarının nedeni budur. Hele oyun biçimi bakımından, bizim öz malımız olan Ortaoyunu gibi meydan oyunu biçimini arayış da, hep bundan doğuyor. Köşebaşı, Keşanlı Ali Destanı, Zilli Zarife bu ikinci çabanın başarıya ulaştırdığı ürünlerdir. Gerek "yöresel renk", gerek "biçim" arayışımız, dünya tiyatro severlerinin gözlerini üzerimize çevirtecektir eninde sonunda.

"Tuluat Tiyatrosu"nun kaynağı, bir "tekel" zorunluğuna ve o zamanki "Ortaoyunu"nun sahneye uygulanmasına dayanır. Şu halde "Tuluat Tiyatrolarını", bu ana kaynağın ilkel ürünlerinden saymak gerekir. Bu ilkel ürünün çekirdeğini ele alıp "kültürel bir ayıklanma"dan geçirdikten sonra, pekâlâ Türk tiyatrosunun özüne varılabilir.

Biz, sorunu bu yönden ele alacak değiliz. Ancak bu ilkel çekirdeğin ilk ürünü tuluatın *çıkışını*, *kişilerini*, *oyun mevsim ve yerlerini*, ve özellikle *dilini* inceleyeceğiz.

I – *Çıkışı:*

"İçe doğma, yüreğe doğma" anlamına gelen bu sanat (elbette sanat), aslında şiir ve şair için kullanılagelen bir sözdü. Sonraları, elde herhangi bir metin olmadan, ya da, herhangi bir metin izlemeden oyunlar veren truplar ve bu biçimde oyunlar oynayan oyuncular için kullanılmağa başlandı, Tuluat Kumpanyaları, tuluat oyuncusu gibi çeşitli anlam belirten "terimler" alana çıktı. "Tuluat" sözcüğünü kullanış yenidir. Ne trup, ne oyuncu bu sözcüğü tuluatçılar, kendileri için pek kullanmazlar, daha çok eleştiri ve inceleme yazılarında rastlanır bu sözcüğe. Bu biçim oyunun meydana çıkması, tiyatronun yurdumuzda gözükmesinden birkaç yıl sonradır. Güllü Agop (Agop Vartovian) topluluğunda çıkan bir anlaşmazlık üzerine truptan Fasulyacıyan, kendi başına bir trup kurmak istemişti. Ama, Güllü Agop Efendi'nin elindeki "imtiyaz" bunu engellemekte idi. Fasulyacıyan bu işi şöyle çözümlemiştir: Sahnede Ortaoyunu oynatacaktır. Galata Kulesi yanında, kurulu sahnesi olan bir çalgılı gazinoda (Bazı kaynaklar buranın Sıvacıyan'a ait olduğunu gösterir.) Kavuklu Hamdi arkadaşlarıyle oyunlar düzenliyordu. Agop efendinin karşı koyması ve

hükümete başvurması, oyunların "metni" olmadığı için, Güllü'ye "imtiyaz bozma" hakkını vermedi. "Perdeli Ortaoyunu" sözü, zamanın tiyatro işlerini sıkıca izleyen "Hayal" gazetesinde sık sık kullanılmıştır. Bir az sonra da "nev-icat ortaoyunu" sözleri ilânlarda kullanılmağa başladı.

Kavuklu Hamdi, Küçük İsmail Efendiler yıllarca perdeli perdesiz Ortaoyununu sürdürdüler. Güllü Agop Efendi'nin tiyatrosu dağılıp, tekeli bittikten sonra, "metin ile oynayan" bir Manakyan kaldı. Küçük İsmail, Abdürrezak, Kel Hasan... gibiler, "metinsiz olarak" Handehane'lerini sürdürdüler.

Bu durum, giderek "Halk için bir sanat", "halkın sanatı" oldu. Hele Darülbedayi kurulup yapıt sahneleme işi Batı anlamında yayılmağa başlayınca, tıpkı Divan Edebiyatı sürerken Halk Edebiyatı'nın da sürmüş olması gibi, tuluat da sürüp gitti.

Bu oyunların kanevası, özetlenmiş, hatta meclislere bölünmüş bir şekilden ibaretti. "Anne girer – Baba girer – Kız girer – Komik girer – Komik işini bilir, perde hınk diye iner" biçimli "tuluat piyesleri"nin varlığını ileri süren espriler zamanımıza kadar gelmiştir. Son zamanlarda İsmail Zahit adlı bir tuluat kumpanyası yöneticisinin, gelmiş-geçmiş oyunları defterlere yazıp sakladığı, sonra resmî kurumlara "intikal ettirdiği", bu tiyatroları incelememiz sırasında meydana çıkmıştır.

Bu "Tuluat Kumpanyalarının" sayısı bugün için nedir? Çadır Tiyatrusu, Gezginci Tiyatro... gibi adlarla yurdumuzu karış karış gezen ve tiyatro tadımını her yöne yayan bu kumpanyaların sayısı kaçtır? Onu bilmeyiz. Fakat, halka anlatacağız ve güldüreceğiz diye argo sözcükler savurmayı, halka inme sayıp, dilimizi bozdukları için onlara kırgınım. Fakat, yaptıkları işin değerini içten alkışlayanlardanım da...

II – *Kişiler:*

İlk tuluatçılar, nasıl bir "tekel"e karşı çıkmış, hem kendi sanatlarını sürdürmek, hem de halkı eğlendirmek amacını kabullenmiş "havârî"lerse, ondan sonraki "Handehaneler"e kapılananlar da bu günün, yurdun dört bucağına ışık salan adsız kahramanlarıdır bence... Eskiden beri oynadıkları oyunların bir düzenli dağıtım dizileri olmadığı için tiyatro kapılarına asılan ayaklı ilânlara ve sokaklarda çocukların dağıttığı duyuru kâğıtlarına bakarak, bu sanatta uzun süre ayak direyenlerin adlarını ancak saptayabildik. Bu hususta İstanbul'daki "Sanatçı Kahveleri"nden derlediklerimize, Nurullah Tilgen ve Saim Nahit Bilga gibi bu işe gönül bağlamışların yar-

TİYATRO TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ
Hazırlayanlar: Haldun Taner, Metin And, Özdemir Nutku
Fiyatı : 5 Lira

dımı eklenince, bu iş istenilene yakın bir duruma geldi. Bu iki dosta burada saygımı sunmayı borç bilirim.

A) *Erkek Sanatçılar*[1]:

Abdi (Küçük) – Abdürrezak – Adnan – Agâh (Pozant)–Ahmet (Şişman) – Ahmet Yekta – *Akçatepe*, Sıtkı – Âkil Bey – *Aksoy*, Hayri – *Akuren*, Memduh (Fantoma)– Ali Rıza Bey (Kaptanzade) – Ali Rıza (Sepetçi)– Anastas (Oyuncu Kız) – Apik – Aram – Arapyan – Arif (Komik) – Armenak – Artin – Arşak – Asım Baba – Ata – Atıf – *Aygen*, Ziya – Aziz Şadi–Baki (Muin) – Balyan (Agop) – Bayas – Candaş (Azapyan) – Cemal – Cevdet (zenne) – *Coşkun*, Faik – *Çınar*, Ziya (Çarliston) – Çobanyan – *Daner*, Kemal – Daskas – Dikran – *Dinletir*, Tahsin – Dumanlı – *Dümbüllü*, İsmail – *Ertuğ*, Rasih – Faik (Deli) – Gavril – *Geçer*, Namık Ferit – *Genç*, Nuri – *Gevher*, Sadi – *Gezgin*, Mehmet Ali – *Güldürür*, Adil – *Güldürür*, Ahmet – *Gülen*, Kenan – *Gülener*, Eyüp Sabri – *Gülünç*, Fahri – Haçikyan– Hakkı – Hakkı (Komik) – Hakkı Efendi (Şeyh) – Hakkı Ruşen – Halit Bey – Hamdi (Kavuklu) – Hasan (Kel) – Hasan (Dub) – Hasan (Ramona) – Haykol (Hayık) – Hayri (Zenne) – Hilmi Baba – Hulûsi Efendi– Hüseyin (Giritli Amca) – Hüseyin Hüsnü (Todori) – Hüseyin (Komik, Küçük) – Hüseyin Vedat (Francala) – İbrahim Ruhi – *İçsel*, Selâhattin– İhsan (Bülbülneva) – İhsan Efendi – İhsan (Hafız) – *İnce*, Necdet – *İnce*, Tevfik – İsmail (Büyük) – İsmail (İmamın) – İsmail (Küçük) – İsmail (Paçavracı) – İsmail Zahit – İzak – *Karadayı*, Hakkı – *Karagöz*, Hüseyin– Karakaş – *Karakaya*, Nizam – Kalfayan – *Kaptan*, Atıf – *Kayaç*, Sait – Kemal (Balo) – Kemal Efendi – Kemal Sabri – Kemal Sahir – Kenan (Köle)– Kevork Efendi – Kirkor Efendi – Küçük Ali – Manoel Efendi – *Mat*, Hüseyin – Mehmet – Mehmet (Diragon) – Mehmet (Esrarkeş) – Mesut (Komik) – Muhtar (Küçük) – Mukbil – Mustafa – Mustafa (Seylo) – Nami– Necdet Bey – Niko – Niyazi (Ahçı) – Nuri (İmbik) – *Okçugil*, Necati– *Özcan*, Naşit – *Özgüler*, Zahit – Papazyan – Pozant – Raşit (Muhacir)– Recep Safa – Refat – Refik (Monologcu) – Refik (Pepe) – Sabahattin (Laz)– Sadi (Kanbur) – Sadık – Saffet Baba – Salih (Hayalî Kâtip) – Satraki– Sefer Mehmet – Seferyan – *Seyhan*, Hüsamettin – Sazaî – Sıvacıyan – Şahap – Şahinyan – *Şakrak*, Şevki – *Şakrak*, Mazlum (Monologcu) – *Şençelebi*, Kemal Aşkî – *Şener*, Aziz Sadi – *Şener*, Şevki (Marangoz) – Şevki (Büyük)– *Tarlan*, Muhtar – Tahir – Tevfik (Borazan) – Tevfik (Topal) – Toska– *Tuğ*, Nuri – Vasil (Cüce) – Yervant – Yorgi – Zarifyan.

B) *Kadın Sanatçılar:*

Agavni – Agavni Necip – *Ağlatan*, Mürüvvet – *Akçatepe*, Leman – Amelya (Büyük) – Amelya (Küçük) – Aranik – Arşaluz – Avantiya – Aznif–

1 Soyadı almış olanların soyadları italik harflerle dizilmiştir. Zamalarıuda lakapları ile anılanların lakapları parantez içine alınmıştır.

GÜZ VURGUNU

Köşeyi dönünce - Güz
Filelerde portakallar

Çınarı daha bu sabah kökünden
Durup baktık - Yıkılırken
Dallarında güz

Saçları o biçim sarı
Bakışları güzlemiş

Köşeyi dönünce - Kapı
Duruşundan belli
Yazlığı boşlamışlar

Odalar taze kireç

Ve yüzlerinde kuşku
Açık - Zamansız yakalanmışlar
Herbiri güz vurgunu.

Ruşen HAKKI

Blanş – *İnci*, Ayten – Jerfin – Kadriye – *Karakullukçu*, Ferda – Kamelya– *Küçük*, Nalân – Margaret – Matild – *May*, Mari Ferha – Nemruz – Nermin – Oraniya – *Özcan*, Emel – *Özduygu*, Muazzez – Perran Seniye – Peruz (Büyük) – Peruz (Küçük) – Rozaliya – Suzan – Şamram (Büyük) – Şamram (Küçük) – Tereza – *Tokses*, Sabriye – Verjin – Viçen – Zarife.

Yukarda alfabetik düzenle sıraladığımız oyuncu adlarının üzerine eğilecek olursak, sıfatları ve tanınma lakapları bakımından şu özellikler gözümüze çarpar:

1– Bunların bir bölüğünün adları yanında "bey", "efendi" gibi sözcükler var. Bu sözcüklerin, elimize geçen gerek el ilânlarında, gerek tiyatro kapılarına ve duvarlara asılan büyük ilânlarda, bütün sanatçılara yaygın olmadığı görülür. Demek oluyor ki bazı kişiler, arkadaşları, ya da patronları arasında özel bir "saygı"ya kavuşmuşlardır. Halit (bey), Akif (bey), Kemal (ef.), hatta azınlıklardan olmalarına bakılmayarak; Kevork (ef.), Kirkor (ef.).

2– Bu gibi "saygı" sıfatı bulunanların adları yanında, dinî kişileri de vardır: (Şeyh) Hakkı efendi, (Hafiz) İhsan, (İmamın) İsmail.. Bu sonuncu belki de bir imam'a bağlılıktan ötürüdür.

3– (Laz) Sabahattin, (Muhacır) Raşit.. gibi bölgesel durumları dolayısıyle ayırt edici sıfat kullananlara da rastlanmaktadır.

4– (Kavuklu) Hamdi, (Zenne) Necdet, (Zenne) Cevdet ise, sanatlarında oynadıkları belirli tiplerin "unvanlarını" kullanmakta bir sakınca görmeyenlerin sıfatlarıdır.

5– Zamanına göre, "güldürücülük" yanlarının baskın olanlara, ya da çoğunlukla (komik) roller oynadıkları için (komik) sıfatını bir ekonomik etki olarak kullananlara da, rastlanmaktadır: (Komik) Arif, (Komik) Hakkı, (Komik) Hüseyin... gibi.

6– Meslek ya da zanaatleriyle tanınanlar da vardır. Bunlar tiyatro mevsiminde (yani Ramazanda) bir ay dükkânlarını kaparlar; mesleklerinden izinli olarak ayrılırlar; "temaşa" sanatlarını sürdürürlerdi: (Sepetçi) Ali Rıza, (Marangoz) Hakkı Şener, (Ahçı) Niyazi, (Hayalî Kâtip) Salih. Bunun "unvanının" bir yanı da "karagözcülük"den gelirdi.

7– Aynı sanatta tanınıp da, yaş bakımdan ayırt edici nitelikte sıfat kullananlar da vardır: (Küçük) İsmail, (Büyük) İsmail; (Küçük) Şevki, (Büyük) Şevki: (Küçük) Ali, (Büyük) Ali; (Küçük) Şamram, (Büyük) Şamram ve Amelyalar gibi...

8– Zamanlarının dans ve müzik parçalarının adlarını, hatta ünlü polis romanı kişilerinin "isimlerini" kendilerine sıfat olarak alanlar da vardır: (Çarliston) Ziya, (Ramona) Hasan, (Fantoma) Memduh. Sonraları bu türlü tiyatrolara geçen, (Othello) Kâmil.

9– (Fırancala) Hüseyin, (Muin) Baki, (Seylo) Mustafa, (Pozant) Âgah, (Balo) Kemal, (İmbik) Nuri, (Bozazan) Tevfik.. gibi, çeşitli anlamda, ya da anlamsızlıkta sözcükleri kendilerine "lakap" alanlar, ya da onlara "lakap" olarak yakıştırılmışlar var. Bunların nedenlerini, yakın arkadaşları bile çözemediler.

10– Tiyatro'da, eski lonca geleneklerinden kalma bir "baba"lık "pâyesi" verilmek süregelmektedir. Meslekte, ya da sanatta kocamış, iyi kalpli, sözü dinlenir, iyiliksever kişilere verilirdi bu ad. Netekim bu oyuncular arasında da "baba"lığa yakıştırılanlar da var. Belki de bunlar, yaşları ilerlediği için bu sıfatları kazandılar. Asım (Baba), Saffet (Baba) bunlardandır. (Işık içinde yatsın Bahzat Butak da, son zamanlarında, bu sıfata "lâyık" görülmekte idi.)

11– Her şey iyi ama, düzelmeleri insanların elinde olmayan beden aksaklıklarının da sıfat olarak kullanılması, bu sanata olsun girmemeliydi. (Kel) Hasa, (Topal) Tevfik, (Deli) Faik, (Pepe) Refik, (Kanbur) Sadi, (Şişman) Ahmet, (Cüce) Vasil... gibi sıfatlar yüzlerine karşı da söylenebiliyor muydu? Belki de. "Yiğit lakabı ile anılır", insanlar "şöhret"e kavuştuktan sonra nelere katlanmıyor ki...

Bu oyuncuların bazılarının adlarına Manakyan listelerinde de rastlamıştık. Demek, Eliza Binemeciyan, Kınar... gibi gerek dil, gerek sanat bakımından Darülbedayi'deki (= İstanbul Şehir Tiyatrosu) sanatçı arkadaşlarına ayak uyduramayanlar bu tiyatrolara kapılanmakla yaşamlarını sağlamış oluyorlar.

Şunu da eklemek isteriz ki, bu sanatçılar, yalnız "tuluat oyuncu"larından değildirler. İçlerinde Ortaoyununda, Karagözde, hatta "kan-

to"da ün yapmış olanlar da vardır Bilindiği gibi, "kanto", "tuluat tiyatrosu"nun bölünmez bir yönüdür.

Bugün gezginci tiyatroların uğraşı ve çabalarına ayak uyduramayanlar İstanbul'dan dışarı çıkmamaktadırlar. Geçimlerini sağlamak için, bir ara, operet kavramının soysuzlaştığı "Ses"in son yılları, "Yeni Ses" ve "Şen Ses"de çalışmışlardı. Sonraları, "tuluat tiyatrolarına" pek yaklaşan "Bulvar" tipi tiyatrolara geçtiler. Şimdi de çoğunu "perde" de seyrediyoruz. Birkaçına, Muhsin Ertuğrul İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda iş vermişti, sırf geçimlerini sürdürsünler diye. Yeni yöneticiler, yeni "rejimden yanalar" bunları nasıl karşılayacak bilemeyiz.

III– *Tuluat Oynanan Yerler:*

İstanbulda Tiyatro gibi ortaoyunu da ramazandan ramazana oynanırdı. Ramazan, yaz aylarına rastlıyorsa bahçelerde; kışa rastlıyorsa, özellikle Şehzadebaşı'ndaki kapalı tiyatrolarda oynanırdı. Meslek, oyuncuları sürekli olarak geçindirmediği için, esnaf olanlar dükkanlarını bir aylık kaparlar; öbürleri de asıl işlerini ona göre düzenlerler; sonra işlerine dönerdi (Ramazan, yaza rastgelse de, yazlığa çıkmış olanların bu ay için İstanbul'a dönmeleri bir gelenekti). Yaz mevsimleri ise İstanbul yörelerindeki büyük yazlık yerlerde (Kadıköy, Üsküdar, Bakırköy) bazı yerli, bazı bahçe ve gazinolarda, çoğu defa cuma ve pazar günleri, oyunlar verilirdi. İstanbul içinde ise Yenibahçe (Hastane) çayırı, Sur dışındaki büyük gazinolarda da tiyatro, ortaoyunu oynanırdı.

Kadıköy: Zamboğlu Bahçesinde, Söğütlü Çeşme caddesinde; öbür yandan Üsküdar, İcadiye tepesinde; Bağlarbaşında posta yolunda; (Küçük Çamlıca'da en çok Manakyan'ın Osmanlı Tiyatrosu oynuyordu.) Şehzadebaşı tiyatroları sinema olduktan sonra, tiyatro hayatı tamamıyle Beyoğlu tarafına geçmişti. Tuluatçılar için oynanacak tiyatro kalmadı. Yerine İstanbul'un her köşesinde sinema salonları, yazlık bahçeler açıldı.

En Ünlü Açık Hava Tiyatrosu Bahçeleri Şunlardır:

Arnavutköy Çiçektarlası Bahçesi-Bağlarbaşı Çırağan Bahçe Tiyatrosu -Bebek Belediye Bahçesi-Beşiktaş İskele Gazinosu-Beşiktaş Suat Park Sineması - Beşiktaş Şen Sinema Tiyatrosu- Beykoz İskele Gazinosu Bahçe Tiyatrosu-Beykoz Park Tiyatrosu-Beylerbeyi İskele Aile Tiyatrosu-Bostancı İskele Gazinosu-Büyükada Plâj Oteli Gazinosu-Cağaloğlu Çiftesaraylar Bahçesi-Defterdar İskele Aile Bahçesi-Halk Sinema Tiyatrosu-Fıkaraperver Sineması-Heybeliada İskele Gazinosu-Kadıköy Kuşdili Lâle Sineması-Kadıköy Kuşdili Papaz'ın Bahçesi-Kadıköy Vidalıköşk Bahçesi-Kadıköy Yeldeğirmeni Şifa Bahçesi-Kadıköy Yeldeğirmeni, Zafer Sinema Tiyatrosu-Kadıköy Zamboğlu Bahçesi-Karagümrük Uzunbahçe Sinema ve Tiyatrosu-Kasımpaşa Geyikli Aile Gazinosu-Kasımpaşa Kışlık Aile Gazinosu-Kasımpaşa Yavuz Sineması-Kumkapı Kadırga Aile Bahçe Tiyat-

Y Ü Z

akşam karanlığı yüzün senin
bozgun bir temmuzu sürdüren
parmaklıklara uzuyor ellerin
uzuyor korkun ve mutsuzluğun

mağaralara uzuyor ellerin
haberliyor etinin yorgunluğunu
ıssız dağ köylerinde kırmızı akşamlarda
yolunu kesen soyguncuların

ey ruhum bu değil senin
yazdan kışa sürüdüğün hafakanlarla
değil özünün doğrusu değil
birgün seni yol ortasında bırakır

alsınlar parmaklıkları çıkayım
Akşam Karanlığı Yüzün Senin

H. Vasfi UÇKAN

KISIR TOPRAK

Doğurur analarım ha doğurur
yorgun bir dişidir tarla
can diksen can bitmez
anaları doğurgan
yurdumun toprağı kısır
Doğurur analarım ha doğurur
topu otuz milyon döl eder daha
çekilir memelerden sütler
yurdumun pınarları kurur

Tahir PUKAT

---

rosu-Küçükçamlıca Bahçesi-Libade Bahçe Tiyatrosu-Narlıkapı Şafak Bahçesi–Nişantaşı (şimdiki film stüdyosu yanında) Aile Bahçesi-Ortaköy Emek Sineması-Sarayburnu Park Gazinosu-Sarıyer Fındıksuyu Mesire Bahçesi-Sirkeci Azerî Sinema Tiyatrosu-Şehremini İnşirah Bahçesi-Şişli Osmanbey Gazinosu Bahçesi-Taksim Altıntepe Aile Bahçesi-Taksim Operet Bahçesi-Tophane Karabaş, Yüksel Aile Tiyatrosu-Üsküdar Bağlarbaşı Aziziye Bahçesi-Üsküdar Fıstıkağacı Beyleroğlu Bahçe Tiyatrosu-Üsküdar İnşirah Bahçesi-Üsküdar Hâle Sineması-Üsküdar Selimiye Tiyatrosu[2].

2 Bundan sonraki yazımızın konusu "Tuluat Tiyatrosu Yapıt Adları" ile "Tuluat Dili"dir.

FRANSA KRALİÇLERİ

(Oyun)

THORNTON WILDER

KARAKTERLER :

Marie Sidonie Cressaux:
Genç, güzel bir kadın
M'su Cahusac:
Avukat
Madama Pugeot:
Etine do'gun bir burjuva
Mamselle Pointevin:
Evlenmemiş, yaşlı bir kız
(bir çocuk ve yaşlı kadın)

Olay 1869 *yılında New Orleans'da geçer. Vicdansız, para canlısı bir avukat olan Monsieaur Cahusac, avukatlık mesleğini perde gibi kullanarak çeşitli tipteki saf kadınları, uzun süredir bulunamayan Fransız kadın veliahtına hısımlık yoluyle Fransız tahtının varisi olduğuna inandırarak onlardan para koparır.*

NEW ORLEANS'DA BİR AVUKAT İŞYERİ, 1869

Odanın yol üzerinde bulunan kapısında kamış bir perde asılıdır. Perdeden, dışardaki güneşli şehir parkı göze çarpmaktadır.

Küçük bir çıngırak sesi duyulur. Kısa bir duraklamadan sonra yeniden çalar. Marie-Sidonie Cressaux kamışları aralayarak içeri bakar. Marrie -Sidonie çağrı yoluyle bir avukat yazıhanesine gelmekten başka hayatta her türlü duruma elverişli genç, güzel bir kadındır. M'su Cahusac kuru, ufak tefek, keskin bakışlı bir adamdır. İçerden bir odadan gelir.

MARIE: *(Elindeki mektubu göstererek)* Siz mi.... Siz mi yolladınız bunu? Gelip sizi görmem gerektiği yazılı içinde.

CAHUSAC: *(Kısa ve ciddi)* Adınız, Madam?

MARIE: Matmazel Marie Sidonie Cressaux, Mösyö.

CAHUSAC: *(Kısa bir duraklamadan sonra)* Evet efendim. Lütfen oturmak inceliğinde bulunur musunuz? *(Masasına gider, bir çok büyük çekmeleri açar, hepsinden birer kağıt alır. Elinde toplanmış bir deste kağıtla odanın ortasına gelir ve birdenbire :)* Aramızda geçecek olan bu konuşmanın tamamıyle gizli kalacağına güvenebilir miyim, efendim?

MARIE: Tabiî, Mösyö.

CAHUSAC: *(Bir dakika ona ciddi ciddi bakar)* Acaba Matmezelden kendilerini oldukça şaşırtıcı bir haberi dinlemeye da-

yanıp dayanamayacaklarını sorabilir miyim? İyi ya da kötü?

MARIE: Ne gibi Mösyö?.... Evet, sanırım.

CAHUSAC: Eğer siz gerçekten babanız Baptiste-Antenor Cressaux'ın kızı Marie-Sidonie Cressaux iseniz, tehlikede olduğunuzu bildirmek benim için bir görevdir, efendim.

MARIE: Tehlikede miyim, Mösyö?

CAHUSAC: *(Masasına döner, uzaktaki bir çekmeceyi açar, ve daha bir çok kağıtlarla döner. Marie Sidonie şaşkın gözlerle onu izler.)* Bu bölgenin avukatı olmaktan başka, bir görevim daha var, Matmazel. Şöyle ki: ben aynı zamanda Paristeki Tarih Kurumunun da başkanıyım. Lütfen beni anlamaya çalışın, Matmazel. İşte bu Tarih Kurumu uzun süreden beri Fransa tahtının kral soyundan gelen gerçek varisini araştırma işine girişmişti. Sizin de bildiğiniz gibi, 1795 yılındaki ihtilâlde, Fransız tahtının kanunî bir babadan geldiği bilinen gerçek veliahtı, zorunlu olarak ortadan kayboldu. Ortada dolaşan söylentilere göre, o zaman on yaşında olan bu çocuk, Amerikaya gelip New Orleans'da yaşamış. Bu günlerde elde ettiğimiz bir bilgiye göre, bu söylentilerin doğru olduğu anlaşılıyor. Tamamıyle kanunî bir evlenmeden sonra doğan bu çocuk, büyüdükten sonra yine kanunî bir evlenmeyle bir çocuk sahibi olmuş. Ve *(Marie-Sidonie aniden çantasında bir şeyler araştırmaya başlar.)* Matmazel, bir süre daha dikkatinizi rica edebilir miyim?

MARIE: *(Şaşkın)* Şey, Yelpazem? Yelpazemi arıyordum, Mösyö. *(Bulur ve hızla yelpazelenmeye başlar. Sonra ansızın bağırır.)* Mösyö, az önce sözünü ettiğiniz tehlike ne? Mösyö, ne gibi bir tehlike içinde olduğumu söyler misiniz?

CAHUSAC: *(Sertçe)* Matmazel bir dakikalarını bana verebilirlerse -yalnız bir dakikalarını- sabırla her şeyi öğrenecekler... Kanunî veliaht'ın burada bulunan kanunî çocuğu, yani Fransa tahtının kral soyundan sürüp gelen soylu kişisi *(elindeki belgelere baş vurur)* Baptiste-Antenor Cressaux'tır.

MARIE: *(Yelpazelenmeyi bırakarak ona bakar)* Ba't- Ba'tiste....

CAHUSAC: *(Tehdit edercesine ileri doğru eğilir.)* Matmazel, Baptiste-Antenor Cressaux'in öz kızı olduğunuzu belgeleyebilir misiniz?

MARIE: Neden?... Şey, tabiî....

CAHUSAC: Matmazel, ailenizin evlenme cüzdanı var mı?

MARIE: Tabiî, Mösyö.

CAHUSAC: Söylediklerinizi doğru çıkarsa, ve eğer başka kanunî bir erkek kardeşiniz de yoksa-

MARIE: Hayır, Mösyö, yok.

CAHUSAC: O halde Matmazel, Fransa tahtının uzun süredir bulunamayan varisinin siz olduğunu söylemekten başka yapacak bir yol kalmıyor bana.

Bunu size müjdelemekten gurur duyarım. *(Dimdik doğrulur, büyük bir saygı ile ona yaklaşır, elini öper. Marie-Sidonie ağlamaya başlar. M. Cahusac masaya döner, bir bardağa su koyar, mırıldanır.)* "Majesteleri", *(suyu matmazele sunar.)*

MARIE: Mösyö Cahusac, çok özür dilerim... ama bu işde bir yanlışlık olmalı. Babam yalnızca basit bir tayfaydı... Basit... bir tayfaydı...

CAHUSAC: *(Elindeki kağıttan okuyarak)*.. üstün, saygıdeğer bir çarkçı....

MARIE:...basit bir tayfa...

CAHUSAC: *(Kararlı)* Saygıdeğer bir çarkçı...
(Matmazel Marie-Sidonie durakları, çevresini gözden geçirir, felâkete düşmüş gibidir.)

MARIE: *(Önceki gibi birden ve yüksekçe)* Mösyö, nasıl bir tehlike içindeyim?

CAHUSAC: *(Ona yaklaşır, sesini alçaltır.)* Majestelerinin de bildiği üzere, New Orleans'lı bir çok aileler veliatlığı hiç bir belgeye dayanmadan elde etmek istiyorlar. *(Resmî damgalı elindeki mektubu katlayarak kâğıttan hışırtı çıkarır)* Tanıtlamadan. Kral soyundan gelmişler gibi, görünmek istiyorlar. Gerçekte onlardan gelecek tehlike hiç büyük değil, tasalanmayın siz. Ama gerçek tehlike heyecana kapılmış Cumhuriyetçilerden gelebilir.

MARIE: Heyeca...

CAHUSAC: Ama Majesteleri kendilerini benim ellerime bırakırlarsa...

MARIE: *(Yeniden bağırır.)* Lütfen bana "Majesteleri" demeyin.

CAHUSAC: O halde... izin verirseniz, yalnızca Matmazel Cressaux diye ünleyeyim.

MARIE: Evet, Mösyö. Matmazel Cressaux. Adım Marie-Sidonie Cressaux'dur.

CAHUSAC: Hımmm.... Yanılmıyorsam çocuklarınız da var.

MARIE: *(solgun)* Evet, Mösyö. Üç çocuğum var.

CAHUSAC: *(Bir dakika dalgınca ona bakar, sonra masasına gider)* Madam, şu andan sonra, binlerce göz üzerinize çevrilmiş olacak. Bütün dünyanın gözleri, Madam. Sizi daha ölçülü, daha düşünceli olmak için zorlayamam.

MARIE: *(Doğrulur, sinirlice kalkar)* Mösyö, Cahusac, böyle bir işe girmek için en ufak bir istek yok içimde. Bu işin içinde bir yanlışlık olacak. Hakkımda düşündüğünüz iyi şeyler için teşşekkür ederim. Ama bu işde bir yanlışlık olduğuna kesin olarak inanıyorum ben. Neresinde bilemem. Artık gitmeliyim...

CAHUSAC: *(Birden ona doğru)* Ama siz ne yaptığınızı bilmiyorsunuz. İçinde bulunduğunuz durumdaki bir insanın gelişi güzel davranması yakışık almaz. Bir iki ay içinde bütün dünya gazetelerinin bu arada New Orleans'da çıkan, Times-Pica-

yune gazetesinin- adınızdan iri harflerle söz edeceğini bilmiyor musunuz? Fransanın en soylu kişisi okyanusu geçerek sizi görmeye gelecek. Lousiana'nın Piskapos'u ziyaretinize gelecek.... Belediye başkanı saygılarını–

MARIE: Hayır, hayır.

CAHUSAC: Size büyük ölçüde paralar verilecek. Birçok saraylarınız olacak.

MARIE: Hayır, hayır.

CAHUSAC: Sizi korumak için askerî bir birlik-

MARIE: Hayır, hayır.

CAHUSAC: Mardi Gras'le le Petit Salon'nunun kraliçesi olacaksınız... Bir yudum su daha almak istemezler mi, Majesteleri?

MARIE: Ah, Mösyö, ben şimdi ne yapayım?... Ah, mösyö, beni koruyun!.. Ne piskoposu, ne de belediye başkanını görmek istiyorum.

CAHUSAC: Ne yapacağınızı bana mı soruyorsunuz?

MARIE: Ah, evet, evet. Aman allahım!..

CAHUSAC: O halde ilk iş olarak eve dönüp dinleniniz. Biraz dinlenmek, biraz kendi başınıza kalmak, size ne yapmanız gerektiğini anlatacak. Sonra da perşembe günü beni görmek lütfunda bulunursunuz.

MARIE: Bana kalırsa bu işin içinde bir yanlışlık var.

CAHUSAC: Madam Cressaux bir soru sormama izin verirler mi? Kendilerine büyük duyurunun yapılacağı güne kadar; –çok az bir para....– takdim etmeme izin verirler mi?

MARIE: Hayır hayır.

CAHUSAC: Tarih Kurumu pek zengin değil. Ama yine de Tarih Kurumu, Madam'ın gerçek kimliğini ispatlayacak olan belgeyi bulmak için geniş ölçüdeki maddi güçlükleri karşılamaktan büyük bir övünç duyuyor. Bu yüzden ben kulunuza vereceğiniz bir imza karşılığında, Kurumumuz kendilerine bir miktar para vermekten sevinç duyacaktır.

MARIE: Lütfen susun!.. Hiç bir şey istemiyorum. Artık gitmeliyim.

CAHUSAC: Madamdan, binlerce kere özür dileyerek aramızda geçen bu konuşmayı kimseye söylememelerini kendilerine hatırlatmak isterim. Şimdilik sizin için yapılacak iş, gidip dinlenmektir...

(Kapı zili çalar, Avukat, Marie'nin elini öpmek için eğilir, mırıldanır: "Bağlı kulunuz, köleniz."

MARIE: *(Şaşkın)* Sağlıkla kalın M. Cahusac. İyi günler dilerim. *(Kapının önünde bir an duraklar, sonra büyük bir ciddiyetle:)* Ah, M. Cahusac, piskopos'un gelip beni görmesine izin vermeyin. Belediye Başkanı belki –ama Piskopos– *(Madam Pugeot girer. Siyah giyimli, tombulca, uzunla kısa arası bir kadındır. Marie –Sodonie çıkar. M. Cahusac, Madam Pugeot'un uzattığı eli incelikle öper.)*

PUGEOT: Günaydın Mösyö Cahusac.

O R G

Çok susuk bir do sesinde kapalı kalmak
Diz üstü, yorgun, bıkmış ve azıcık deniz
Uzunca ellerde sıcacık ekmeklere
Ardımızda solgun ve kapanık bir iz
Ve martı gölgelerinde bir şeye bakmak

Mahmut MÜNİF

CAHUSAC: Saygılarımı sunarım, Majesteleri.

PUGEOT: Marie Cressaux gibi bir kadınla aranızda nasıl bir işiniz olabilir? Onun New Orleans'ın yerlisi olmadığını bilmiyor musunuz?

CAHUSAC: Ah! Majesteleri, öyle bir dünyada yaşıyoruz ki!.. Şimdilik yaşamamı sürdürebimem için –daha bir süre– para kazanmam gerekiyor. Matmazel Cressaux bahçeli bir ev almayı tasarlıyormuş!

PUGEOT: Ev almayı mı, M. Cahusac? Hıh!.. Pek iyi biliyorsunuz ki, Matmazel'in yarım düzine evi ve bahçesi var. Ne yapar yapar, her yeni aşığına bir ev aldırmanın yolunu bulur o. Yakında bütün Saint -Magloire bölgesini ele geçirecek.

CAHUSAC: Majesteleri, acaba oturmak lütfunda bulunmazlar mı? *(Oturur)* Bugün yüksek kral ailesi nasıllar?

PUGEOT: Şöyle böyle M. Cahusac.

CAHUSAC: Arşidük Toscany nasıllar, efendim?

PUGEOT: *(Hindi kanadıyle yelpazelenir)* Soğuk almış. Her zamanki gibi kendini üşütmüş. Bazen onun, incileri takacağı günü görecek kadar yaşayamayacağını düşünürüm.

CAHUSAC: Veliaht nasıllar, Majesteleri?

PUGEOT: Şehirde eğlenmekteler. Bütün yaşıtları gibi. Şarap, oyun ve kötü arkadaşlar... İşte ancak bunlarla kendini kötülük yapmaktan koruyabiliyor.

CAHUSAC: Ya Dük Burgundy?

PUGEOT: Düşünebiliyor musunuz, zavallı çocuğun gözünde arpacık çıktı.

CAHUSAC: Çık çık çık!.. *(Endişeyle)* Hangi gözünde, efendim?

PUGEOT: Sol gözünde.

CAHUSAC: Çık çık çık!.. Prens Lorine ile Dük Berry nasıllar?

PUGEOT: Onlar da oldukça iyiler. Ancak salıncaklarında sıkılıyor gibi bir görünüşleri var. A, size söylemiş miydim, sevgili Mabeyincim, onlar da ilk dişlerini çıkarıyorlar.

CAHUSAC: Kocanız da iyiler mi, Madam?

PUGEOT: *(Kalkar ileri geri yürür. Bir dakika kadar gider gelir, sonra sessiz)* Şu andan sonra, ara-

mızda böylesine önemli bir konuyu tartışırken onun adını anmayacağız. Onun yalnızca benim kanunî kocam olduğunu biliyorum. Gerçekte ise hiç bir yaşamamı onunla paylaşmıyorum. Benim kral soyundan gelen doğumum ve şu anda içinde bulunduğum durumumla alay etme yolunu, o kendisi seçti. Zamanı gelince başına geleceği görecek elbette. Toplamakta olduğunuz belgeler hakkında ona bir şey söylemedim. İlerde nasıl önemsiz bir duruma düşeceğini şimdiden kendisine söylemeye yüreğim elvermiyor

CAHUSAC: Gerçekten önemsiz.

PUGEOT: Onun için soylu bir konu üzerinde konuşmakta olduğumuz şu anda, onun adını anmayalım.

CAHUSAC: Bana güvenebilirsiniz, Madam. *(Anlamlı ve yumuşak)* Ya sizin sağlık durumunuz Majesteleri?

PUGEOT: Oh iyiyim. Teşekkür ederim. Çok iyiyim. Bir parça keyifsizdim. Sizin de hatırlayacağınız gibi; ama çok şükür o güzel haberden sonra iyiyim.

CAHUSAC: *(Önceki gibi kalkık kaşla)* Özür dilerim ama, mantığa aykırı bir teşebbüste bulunmayacağınızı umarım. Bizim bütün umudumuz sizinle başlayacak yeni bir yaşamada.

PUGEOT: Ne ilgisi var canım, korkacak bir şey yok, benim sevgili Mabeyincim. Fransa için önemli olan bir şey, benim için de önemlidir.

CAHUSAC: Kral soyundan geldiğinizi herkese duyuracağınız günü düşündükçe sevinçten gözlerim yaşarıyor. Belki de gelecek yıl bu zaman, hakkınız olan bütün üstünlüklere kavuşmuş olacaksınız. İşte bütün bunları düşünmekten kutsal bir tat alıyorum.

PUGEOT: Tanrının yazdığı olur. Tanrı ne dilerse o olur. *(İki kere)*

CAHUSAC: Ayrıca sizi böyle sağlıklı gördüğüme de çok sevindiğimi belirtmek isterim, Majeste. Çünkü bir parça üzüleceğiniz bir haberim var.

PUGEOT: Sevgili Mabeyincim, inşallah Almanyanın sonunda, benim ülkeme savaş açtığını söylemeyeceksinizdir.

CAHUSAC: Hayır, Madam.

PUGEOT: Geçen hafta beni öyle korkuttunuzdu ki, gözüme uyku girmedi bütün hafta. Omuzlarıma yükleneceğim iş öylesine ağır! Kocam gece şöyle bağırdığımı söylemişti: "Paris! yardımına geliyorum!"

CAHUSAC: Çok güzel, Madam.

PUGEOT: "Paris, yardımına geliyorum!" Evet, tamamıyle böyle söylemişim. Gece uykumun arasında iki kez bağırmışım: "Paris, yardımına geliyorum!" diye. Bunlar kaygılı günler. Cathedral'a gidip tanrıya yakaracağım. Bismarck beni anlamıyor. Bütün sınırlarımızda savaştan kaçınmaya çalışmalıyız, Mösyö Cahusac.... Ha, vereceğiniz haber neydi?

CAHUSAC: Şu andaki benim kuşkularım çok daha kişisel. Paristeki Tarih Kurumu ileri sürdüğünüz son belgeleri doğruluyor. Kurumun bütün arşivlerinde bu işle uğraşan elemanları var. Madridde, Viyanada, İstanbulda–

PUGEOT: İstanbulda mı?

CAHUSAC: Bütün bunları karşılamak için oldukça yüklü paraya ihtiyacımız olacak. Tarih Kurumumuzun bunları ödeyecek kadar parası olmadığını da biliyorsunuz. Pek acıklı bir karar almak zorunda kaldık. Kurum; yukarı katta uzun süredir saklamakta olduğum kral ailesinin mücevherlerinden bir bölüğü ile möblelerinden birini satmak zorunluğu ile karşı karşıya bulunmaktayız. Tarih Kurumu bana, biran önce vaftiz elbiselerini, satılmak üzere postalamamı yazıyor.

PUGEOT: Hayır, yapamazsınız.

CAHUSAC: Sözü geçen vaftiz elbisesinin bir eşiyle, Charlemagne vaftiz edilmişti. Charles, Hanris, Louis'in de vaftiz oldukları o elbisenin bir eşi şu anda Louvre müzesinde camlar altında saklanmaktadır. *(Yumuşak)* Bu olay özellikle benim için çok acı oldu. Çünkü sonunda bir gün gelip, çocuklarınızdan birinin kral armasını taşıyan bu giyimle vaftiz olacağını umuyordum. Yarınlarımı süsleyen bir düştü bu.

PEGUOT: Onu Louvre'a satamayacaklar. Bunu yasaklıyorum.

CAHUSAC: Ama ben ne yapabilirim? Onlara sultanlık asasını sundum. Onlara altın kupayı sundum. Yetmiyormuş gibi sizin son aldığınız altın çerçeveli yağlı boya resmi sundum. Ama hayır!.. Onlar ille de vaftiz elbisesini almak için direniyorlar.

PUGEOT: Elbise burada kalacak. *(Elleriyle çantasını kavrar)* Vaftiz elbisesi için ne kadar para teklif ediyorlar?

CAHUSAC: Oh, Madam!.. Müze ve Anıtlar Bakanlığı, buna binlerce frank teklif ediyor.

PUGEOT: Peki, kraliçelerinden ne istiyorlar?

CAHUSAC: *(Üzgün)* Madam! Madam! Doğrudan doğruya kendi hakkınız olan bir şeyi satın almanıza gönlüm elvermiyor.

PUGEOT: Onu satın alacağım. Chause'e Sainte Anne'deki evi satıp onu satın alacağım.

CAHUSAC: *(Yumuşak)* Eğer Majesteleri 500 altın vermek lütfunda bulunurlarsa, geri kalan 500 altını da ben tamamlarım.

PUGEOT: *(Sarsılır)* 500 altın. 500 altın. Her neyse, karşılığını nasıl olsa fazlasıyle alacaksınız, sevgili Mabeyincim! Benim durumum değişir değişmez. *(Bir dakika düşünür.)* Yarın saat üçte size evin satış senedini getireceğim. Gerekli işlemi yaparsınız. Zamanı gelince kocama durumu söyleriz. Şimdiden ona bir şey söylemenin gereği yok.

CAHUSAC: Anlıyorum, efendim. Ağzımı sıkı tutacağım. *(Zil ça-*

lar. Mösyö Cahusac Matmazel Pointevin içeri girerken kapıya döner) Bir iki dakika sonra sizi görebileceğim Matmazel. Madam Pugeot'ın benimle görüşecek bir iki şeyi daha var.

POINTEVIN: Çok uzun bekleyemem Mösyö Cahusac.

CAHUSAC: Yalnız bir iki dakika, şöyle parkta lütfen, Matmazel... Teşekkür ederim. *(Matmazel Pointevin çıkar.)*

PUGEOT: Bu zavallı yoksul kızın da avukatla ne işi olabilir, Mösyö Cahusac? Onun gibi yoksul bir ilkokul öğretmeninin?

CAHUSAC: *(Yumuşakça)* Matmazel Pointevin bir vasiyetname yazmayı koymuş kafasına.

PUGEOT: *(Yüksekten güler)* Topu topu üç sandelye ile bir de kırık tabak. *(Kalkar)* Neyse yarın saat üçte görüşürüz. Şimdi Cathedrala gidiyorum. Kendi kendime hazırladığım bu büyük sorumluluğu unutmayacağım. Orduyu, Deniz kuvvetlerini, Hazineyi ve Piskopos'la buluşacağım saatleri. Sevgili Mabeyincim istiyorum ki öldüğümde–

CAHUSAC: Madam!..

PUGEOT: Hayır hayır. Ben de bir gün öleceğim... Öldüğümde, atalarımla birlikte mezarda yanyana yatarken, benim için kötü söylemelerini istemiyorum... Ha, sahi, ölürsem beni nereye koyacaklar?

CAHUSAC: St. Denis Kilisesine, Majesteleri.

PUGEOT: Notre-Dame'a değil mi?

CAHUSAC: Hayır, Madam.

PUGEOT: *(Araya girer)* Demek Notre-Dame'a değil. Ne yapalım? *(Canlı)* Hele o gün bir gelsin de. *(Elini uzatır)* Sağlıkla kalın, sevgili Mabeyincim.

CAHUSAC:... Majestelerinin bağlı kulu, kölesi...

PUGEOT: *(Kapıyı kapar.)* Bizim için dua et.

(Çıkar. Mösyö Cahusac kapıya gider. Sokakta bulunan Matmazel'in girmesi için yerlere dek eğilir.)

CAHUSAC: Şimdi Matmazel, lütfen içeri buyurmazlar mı?

(Matmazel Pointevin girer. Uzun boylu, evde kalmış, bu yüzden hınç dolu bir kızcağızdır.)

POINTEVIN: Mösyö Cahusac, Madam Pugeot gibi halktan birinin önemsiz bir işiyle ilgilenmek için beni yolun ortasında bekletmek de yeni bir düzen mi? Size gelmek lütfunda bulunduysam dostum, siz de beni biran önce kabul etmek inceliğini göstermeliydiniz. Şimdilik Fransa kraliçesi olsam da, olmasam da. New Orleans'ın şu en uc köşesinde; çocuk bakıcılarının dolaştığı şu şehir parkında beni bu kadar uzun bekletmeniz yakışık alır mı? Bir okul öğretmeni olarak hem sizin elinizde küçük düşmemeye çalışmak hem de kendi gerçek kraliçelik durumunu gizlemek bir kadının tek başına başa çıkamayacağı kadar güç bir iş. Charlemagne'nin kanını taşıyan birine saygınız yok mu?

CAHUSAC: Madam!...

POINTEVIN: Kraliçenize eşlik etmekten usanıp sıkıldınız mı yoksa?

CAHUSAC: Madam!...

POINTEVIN: Kanunlarla uğraşıyorsunuz. Çok güzel. O halde şunu biliyorsunuz: "La loi-c'est moi[1]. *(Oturup eteğini düzeltir.)* Eee, kraliçenize söylemek istediğiniz neydi?

CAHUSAC: *(Bir dakika duraklar. Sonra sıkılmış dudakları ve kısılmış gözleriyle ona yaklaşır.)* Majesteleri, Paris'ten bir mektup aldım. İçinde umut kırıcı haberler var.

POINTEVIN: Olamaz. Bir tek şey bile satın alacak durumda değilim artık. Asayı ve altın küreyi aldım. Geri kalanı, gerekirse Louvre'a satarsınız. Onları, gerçek durumum açıklandığında –elime para geçince– yeniden satın alırım.

CAHUSAC: Aman allahım!..

POINTEVIN: Ne demek "aman allahım!"?

CAHUSAC: Majesteleri Paristen aldığım şu mektubu okumak alçak gönüllülüğünde bulunurlar mı?

POINTEVIN: *(Mektubu gösterişli bir şekilde pupa yelken önüne bakmadan açarken)* "Ekmek bulamıyorlarsa, pasta yesinler!". *(Okumaya başlar, sarsılır, birden ona döner.)* Çok uzun. Çok çok uzun... Ne diyor?

CAHUSAC: Tarih Kurumu genel yazmanından geliyor. Genel yazman uzun süreden beri ortadan kaybolan Fransa tahtının gerçek varisi olduğunuza artık kendilerini inandırmanız zamanı geldiğini yazıyor.

POINTEVIN: İnandırmam mı? Şimdiye dek bu inanca varmış olmaları gerekirdi!

CAHUSAC: Ama bunu halka ispatlamak için, Madam! Gazetelerle ki, bunun içinde New Orleans'ın Times-Picayune'si de var – dünyaya açıklayabilmek için–

POINTEVIN: Evet, devam edin.

CAHUSAC: Bütün rakipleriniz arasında, sav'ınızın gerçekleşmesi için– evet, sav'ınının gerçekleşmesi ve mümkün görülen her hangi bir gülünç duruma düşülmemesi için... elimizde kanunî belgelerin bulunması gerekir.

POINTEVIN: Gülünç!..

CAHUSAC: Bütün eksiklik, gerekli olan o belgede. Küçük ama önemli o belgede. Onu Madrid arşivinde bulacaklarını umuyorlardı. Madam, Madrid'de onu balamamışlar!..

POINTEVIN: Bulamamışlar mı? O halde nerede olabilir?

CAHUSAC: Nerede olduğunu bilmiyoruz Majesteleri. Çok üzücü bizim için de. Bütün umutlarımız kırıldı.

POINTEVIN: Çok gülünç, Mösyö Cahusac. *(Eli dudaklarında ona bakar.)*

CAHUSAC: Belki İstanbuldadır. Belki de Viyanada. Pek tabiî biz aramamızı sürdüreceğiz. Ge-

1 Yasa benim.

rekirse kuşaklar boyu, yüzyıllar boyu arayacağız onu. Ama yine de size bunun umut kırıcı bir vuruş olduğunu söylemeliyim.

POINTEVIN: Yüzyıllarca!.. Ama ben genç kız değilim Mösyö Cahusac. Kurumun mektupları ısrarla benim, Fransa tahtının varisi olduğumu söylüyordu. *(Ağlamaya başlar. Mösyö Cahusac ölçüyü elden bırakmamaya çalışarak bir bardak su verir.)* Sağolun Mösyö Cahusac.

CAHUSAC: *(Birden ses tonunu değiştirir, kararlı)* Madam, bilmelisiniz ki, aranılan belgenin eşyalarınızın arasında olmasından kuşkulanılıyor. Kurum, belgenin kuşaktan kuşağa el değiştirerek size kadar gelmiş olduğuna inanıyor.

POINTEVIN: Benim eşyalarımın arasında mı?

CAHUSAC: *(Soğukkanlı)* Madam, bizden bazı şeyleri gizliyorsunuz?

POINTEVIN: Neden?.. Hayır.

CAHUSAC: Bizimle kedinin fareyle oynaması gibi oynuyorsunuz, Madam!..

POINTEVIN: Hayır.. Gerçekten böyle bir şey yaptığım yok.

CAHUSAC: Peki neden aradığımız belge Madridde, İstanbulda ya da Viyanada değil? Çünkü sizde. Eşyalarınızın arasında da onun için. Çünkü o sizin kendi malınız olan evinizde gizli. Siz babanızdan kalma bir evde oturmaktasınız, değil mi?

POINTEVIN: Evet, öyle.

CAHUSAC: Hemen oraya koşun!.. Bütün eski sandıkları arayın!

POINTEVIN: Bütün eski sandıkları ha!...

CAHUSAC: Özellikle astarların altına bakın!.. Bütün masaları, bütün sandalyeleri bir bir gözden geçirin!.. Ek yerlerini kolaçan edin. Belki de bilmediğiniz gizli bir çekmece, gizli bir kaplama bulursunuz.

POINTEVIN: Mösyö Cahusac!...

CAHUSAC: Duvarları adamakıllı arayın!... Duvarların süpürgeliklerine bakın. Onlardan birinin altında olabilir!

POINTEVIN: Peki peki, şimdi gider bakarım.

CAHUSAC: Babanızdan kalma eski giyimler var mı?

POINTEVIN: Var.

CAHUSAC: Belki onlardan birinin astarına dikilmiştir.

POINTEVIN: Onlara da bakarım.

CAHUSAC: Madam, babanızın yakmış olduğu hangi giysiydi?

POINTEVIN: En iyisiydi Mösyö. *(Birden elini alnına götürür ve bağırır. Sonunda kafasına dank etmiştir. Birbirlerine anlamlı anlamlı bakarlar.)*

CAHUSAC: Güç olacak ama yine de her basamağın altını arayın. Bu çeşit belgeler özellikle merdiven altlarına gizlenir. Onu bulacaksınız. Madridde değilse sizin evinizdedir. Onu bulmalıyız Madam!...

POINTEVIN: Ama, ya bulamazsam? *(Birden bitkin oturuverir.)* Bulamazsam hiç kimse benim

Fransa kraliçesi olduğumu bilemeyecek. *(Duraklar)* Onu oturduğum evde, evimin dört odasında da bulamayacağımdan çok korkuyorum, Mösyö Cahusac. Evin altının da üstünün de her karışını ayrı ayrı biliyorum. Ama yine de bakacağım. *(Bir düşten uyanırcasına elini alnında dolaştırır.)* Bütün bunlar çok garip. Biliyor musunuz, Mösyö Cahusac, bu işin içinde bir yanlışlık olacak. Sürüp durduğu sürece çok güzeldi. Bir okul öğretmenini bile mutlu edecek kadar güzeldi. *(Birden)* Peki ama mösyö, ya benim anılarım!.. Onlar ne olacak? Geçmişten bugüne ve bugünden bunu bütün dünyaya duyuracağımız güne kadar olan anılarımı bir deftere yazmıştım. Takma adla olan çocukluğumun öyküsünü, daha önceleri büyük ülküleri düşünemeyen Louisianadaki küçük genç kızı. Her neyse. Gitmeden önce size bir şey sorabilir miyim? Acaba bana Tarih Kurumu gerçekten Fransa tahtının varisi olduğumu düşündüğüne dair bir mektup yazar mı? Aradıkları insanın gerçekten– ama gerçekten benim olduğumu bildiren bir mektup? Bu mektubu sandığımda altın küre ve asa ile birlikte saklamak istiyorum. Biliyor musunuz, ne kadar çok düşünürsem, bir o kadar bu işin bir yerinde bir yanlışlık olduğu sanısına varıyorum.

CAHUSAC: Almayı istediğiniz mektup işte burada Madam. Buyurun alın. *(Mektubu verir.)*

POINTEVIN: Teşekkür ederim. Mösyö, bana bir iyilikte daha bulunabilir misiniz?

CAHUSAC: Tabiî Madam, buyurun!

POINTEVIN: Lütfen bir daha bu konuyu açmayın bana. New Orleans'da da hiç kimseye bu olaydan söz etmeyin!

CAHUSAC: Siz yeni bir buyruk verinceye kadar Madam!

POINTEVIN: Çok teşekkür ederim. Sağlıkla kalın. *(Bir gözünde mendili çıkar.)*

Mösyö Cahusac masasına gider. Kapının zili çalar. Kamış perde aralanır. Zenci bir çocuk, arabası içinde bir kaç yüz yaşında bir kadını iterek içeri girer. Kadın bir şala sarınmıştır. Mumya gibi bir görünüşü vardır; yakasında bir eşarp; burnunun üzerinde yeşil bir gözlük vardır. Mumya elini öpülmek üzere uzatır, Mösyö Cahusac, "Majesteleri" diye mırıldanırken,

Perde iner

Çeviren: **Muazzez MENEMENCİOĞLU**

MEDENÎ HUKUK TERİMLERİ SÖZLÜĞÜ

Prof. Dr. İsmet SUNGURBEY

Fiyatı 200 kuruş

ÜÇ KİŞİYE BİR ŞEMSİYE

(Öykü)

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU

İnceden, yapış yapış, soğuk bir yağmur yağıyordu; çirkindi. Akşam ışıkları, bu soğuk ve çirkin yağmurda kırpışıyordu; sıkılmış limon kabukları gibiydi. Yılın son akşamıydı.

Gidişli gelişli yolun iki yanı da arabalarla tıkanmıştı. Arabaların ışıkları, arabaların gürültüleri ve arabaların donmuşluğu, yağmur öylesine soğuk ve çirkin yağmasa bile, akşamı akşamlıktan çıkarmağa yetiyordu.

Herşey durmuştu; ama bu durmuşluğu gizli bir ivme dürtüklüyordu. Bir sıkışma anının boşalma çabası, sağlı sollu ve enine boyuna yayılıyordu; gizliden yayılıyordu.. görünüşte pek belli değildi. İyice belli olan, çirkinliği, yapış yapışlığı ve soğukluğuyla, yağmurdu.

Durağın dışında üç kişi vardı. Durağın içini, beden bedene yapışmış, inceli kalınlı paltolarına sıkı sıkıya sarılmış insanlar doldurmuştu. Durağın dışındaki üç kişinin paltosu yoktu. Başlarının üstünde bir durak tavanı da yoktu; başlarının üstünde yağmur vardı: soğuktu, yapış yapıştı, çirkindi.

Durağın dışındaki üç kişi gençti; on sekiz ile yirmi beş arasındaydı yaşları. Biri kara-esmerdi, biri kumral, biri de sarışındı. Sarışının ceketi inceydi; Kumralın yüzü çopur, esmer olanın gözleri küçücüktü. Üçünün de boyunları omuzlarının arasında kısılmıştı. Kumralın iki eli pantolonunun cebindeydi; kara-esmer yüzlüsü ayakkabılarına bakıyordu, gözleri –belki de– bunun için o kadar küçücüktü; o ayakkabılara bakan hangi göz olsa küçülürdü.

Uzun süre konuşmadılar. Yüzü çopur olan kumralı, bir ara, yaslandığı direkten ayrılıp silkinir gibi oldu; bir iki adım yürüdü. Ötekiler, yarım yamalak bir gözle arkadaşlarına baktılar. Kumral, yeniden direğe yaslandı gelip. Sarışın, ellerini cebinden çıkarıp bir cigara yaktı; ötekilere de uzattı.. almadılar. Sarışın da üstelemedi; derin bir duman çekti içine.. sanki içindeki yağmuru boşaltıp yerine bir duman sıcaklığı doldurmak istedi, beceremedi, öksürdü. Bir daha, bir daha öksürdü. Sarışınlık ne kadar kızarabilirse yüzü öyle kızardı. Kara-esmer yüzlüsü, sarışına bakarak, dudaklarının arasından güldü; öteki, bu sırada durağa gelen bir otobüsün yazılarını okumağa çalışıyordu.

Üçünde de ortak olan bir şey vardı; duruşlarında, bakışlarında, yüzlerinde ortak olan bir şey –hatta saçlarında ortak olan bir şey– İs-

tanbulun, Anadoluya bakan yabancılığı! Durağın içine –daha çok durağın içindeki kadınlara– kaçamak bakışlarında bu yabancılık açıktan açığa belli oluyordu.

Sarışın, öksürmüyordu artık. Direğe iyice yaslanmış, cigarasını içiyordu. İstanbul Anadoluya ne kadar yabancıysa, cigara, sarışının dudaklarına ve duman, ağzına o kadar yabancı idi.

Dört otobüs geçti ardı ardınca; dördüne de binmediler. Kumralı, ilk iki otobüse bakmadı bile. Esmeri, duvarın dibindeki içerlek bir kapının önünde duran simitçiye kadar gitti. Durdu orada; simitlere baktı, simitçiye baktı; dönüp arkadaşlarına baktı.. düşündü, gözleri, daha da küçüldü. Simitleri elledi; üç ayrı simitte durdu. Parmakları simitten hoşlanmıştı. Parmaklarından, damarlarına biraz susam, biraz, unun tanıdık yumuşaklığı biraz da, bir fırının uzak sıcaklığı aktı. Simitlerin ikisini bırakıp birini seçti. Parasını verip arkadaşlarının yanına geldi hemen. Gölgeli de olsa yüzü gülüyordu. Üçe böldü simidi; ölçtü, parçaların üçü de birbirine eşitti, ikisini arkadaşlarına uzattı. Kumral olan, aldı; hiç bir şey söylemedi. Onun da yüzünde gölgeli bir gülümseme dolaştı. Sarışın istemedi: "Canım istemiyor" dedi. Sesi, bedenine uymayacak ölçüde kalındı; sırtındaki incecik ceketin örtemediği bir gizliliği örtüyordu bu kalınlık.

Kara-esmer yüzlüsü de üstelemedi. Sarışına vermek istediği simit parçasını da ikiye böldü; birini kumral olana uzattı. Kumralı, az önceki parçanın yarısını, gözleri sarışına uzatılan parçada olduğu halde, yemişti. İkincisini de aldı; yüzü daha iyi gülüyordu şimdi. "İyi iyi" dedi sadece; "Yeme sen.." Sustu. Ağzındaki simidi çiğnemek, konuşmaktan daha iyi geldi. Zaten sesi de, ağızda ezilmiş bir simit pelteleşmesinden ayırt edilemezdi pek.

Yine uzun bir süre konuşmadılar. Sarışın, cigarasını, iyice içtikten sonra attı. Kara-esmer yüzlüsü, simidini yeyip bitirince ağzını sımsıkı kapadı; simidin, ağzında kalan son sıcaklığını kaçırmamak için sımsıkı kapadı. Kumral olanı, son lokmasını eze eze çiğniyordu; bitirdi, yuttu; bir parmağını ağzına sokup, kalan son artıkları da topladı ağzının içinde. Parmağını iyice emdi ve emdiklerini yavaşça yuttu. Islak parmağını pantolonuna silip ellerini oğuşturdu. Belli belirsiz bir sevinç duydu; belli belirsiz ısındı ve o pelteleşmiş sesiyle: "Eee?" dedi; "Şincik ne yapacağız?"

Ötekilerin cevap vermesini bekledi. Sarışın, direğe iyice yaslanıp sustu; kara-esmer yüzlüsü, başını durağın içindekilere çevirdi. Kumralı, bu ilgisizliğe aldırmadı bile; dolaşmağa başladı.

Aralıklı iki otobüs daha geçti; uzaktan bir troleybüs göründü, salınarak geldi, salınarak durdu ve salınarak kalkıp gitti. Her iki yolda bulunan arabalar, şimdi, daha kolayca gidip geliyorlardı. Yağmur yine öyle soğuk, çipil ve çirkindi; akşam, yılın son akşamı olmasına karşın yine öyle, akşamlıktan çoktan

çıkmıştı. Arabalar rahat ve kolay gidip geliyorlardı yolda; ama bir şey vardı bütün bunları avucunun içine alan; sıkan, boğan, tedirgin eden bir şey vardı.. İstanbulun Anadoluya bakan yabancılığı gibi bir şey vardı...

Bir adam daha geldi o üç kişinin yanına bu arada; ince, pis bir yağmurluk vardı üstünde; yüzünde dikensi kıllar, elinde üç semsiye vardı. Adamdan çok şemsiyeleri görünce sarışın da, kara-esmer yüzlüsü de, kumral olanı da canlanıverdiler. Bir anda şemsiyecinin çevresini sardılar. Adam, şemsiyelerden birini açıp uzattı: "Ucuz" dedi; "Alsanıza birer tane. Bakın yağmur yağıyor, arasanız bulamazsınız, elimde de topu topu üç tane kaldı."

Sarışın aldı şemsiyeyi. Adamı dinlemiyorlardı. Üçü de açılan şemsiyenin altına girip birbirlerine baktılar. Üçünün de yüzü çocuklaşıyordu. Adam, öteki şemsiyeyi de açtı. "Bundan sonra yağmursuz gün olmaz artık" dedi; "Önümüz kış.. bakın, üstünüzde de bir şey yok.. bir palto alayım deseniz..?"

Üçünün de çocuklaşan yüzü dondu birden. Adama dikilen gözleri kapkaraydı. Kumral, adamın elindeki şemsiyeyi çekip aldı. Arkadaşlarından ayrılıp yağmurun altında tek başına durdu. Şemsiye, başının üstünde, bütün korkulara kanat geriyor gibiydi. Kumralın, çopur yüzüne bir güveniş geldi; bir an sürdü.

Adam, üçüncü şemsiyeyi de açmıştı; sarışına uzatıyordu: "Ucuz arkadaşım.." dedi; "Ucuz bunlar. Bak şu yağmura? Bu yağmurda bir şemsiyesi olmayan adam hapı yutmuş demektir..."

Sarışın, bir de tek başına şemsiyenin tadını duymak istedi. Aldı adamdan.. yağmurda, şemsiye altında, bir iki adım yürüdü; ayakları, az öncekinden daha güçlü bastı yere.. döndü; üçü de aynı anda döndü. Başları, şemsiyenin altında daha dik idi. Boyunları omuzlarına doğru kısılmamıştı ve elleri, bir şeyi; koruyucu bir şeyi, sımsıkı tutuyordu.. öylece yaklaştılar birbirlerine; ama iyice yaklaşamadılar.. şemsiyeler aralarına girdi, bakıştılar. Bir korkak soru dolaştı gözlerinde; kara-esmer yüzlüsünde durdu. Adam: "Alın bunları" dedi; "Alın bulamazsınız bir daha beni.. yakıştı da size haaa.. yakıştı da."

Yakışmak?. Sarışın, kumral ve kara-esmer –üçü de– içlerinde bir ince telin titrediğini, beyinlerinde bir küçük bezenin yandığını hissettiler. Sarışın usulca: "Yakışmış!" dedi. Kumral da usulca: "He ya.." dedi; "Baksana öyle diyor.. essah mı ki?."

Kara-esmer olanı gülümsedi: "Yakışır.. niye yakışmasın?" dedi; "Bizim ne eksiğimiz var?.."

Yine bir korkak soru dolaştı gözlerinde; yine kara-esmer olanda durdu. Fakat ondan önce kumral yüzlüsü adama dönüp: "Kaça bunlar arkadaş?" diye sordu. Adam: "Ucuz.." dedi: "Ucuz işte. Tanesi onbeş lira."

İlkin bakamadılar birbirlerine; sonra çok kısa bir an bakıştılar.. Ve sarışınla kara-esmer yüzlüsü

şemsiyelerini adama uzattılar: "Al arkadaş bunları. Bizim bu kadar paramız yok." dedi sarışını. Sesindeki kalınlık parçalanmıştı.

Kumral olanı düşünüyordu. Ötekiler, farkında olmadan, kumralın elindeki şemsiyenin altına girdiler. Kumral: "Bende altı lira var.." dedi; yine düşünüyordu. Sarışına: "Sende ne kadar var?" diye sordu. "İki buçuk lira.." dedi sarışın. Kara-esmer yüzlüsü, kumralın ne düşündüğünü anlamıştı. "Bende de dört lira var" dedi; "On iki buçuk lira eder hepsi..."

Kumral: "Verin paraları" dedi; "Hadi verin hemen. Hepimize yeter bu.. ben, on iki buçuk liraya alırım bu şemsiyeyi."

Aldı da. Adam on beş liradan aşağı olmaz demedi, on iki buçuk lirayı alır almaz da uzaklaştı.

Yağmur yine soğuk, çipil; yine çirkindi. Akşam, yılın son akşamı olmasına karşın akşamlıktan çoktan çıkmıştı. Durakta, yağmurdan korunan inceli kalınlı paltolarıyle bir çok insan vardı. Ama üç kişi –paltosuz üç kişi– yağmurun altında, yağmura doğru gidiyordu. Dik başları, bir şemsiyenin altında birleşmişti ve ayakları ıslak, kaygan yola güçlü ve güvenli basıyordu.

Akşam, yılın son akşamıydı...

DİL DEVRİMİNDEN BU YANA

DÜZYAZI ÖRNEKLERİ

Fiyatı : 10 Lira

ATASÖZLERİ VE DEYİMLER

Hazırlayan :

Ömer Asım Aksoy

Olaylar · Gerçekler

İLHAN MİMAROĞLU BAŞARI KAZANDI

Tanınmış müzik tenkidçisi İlhan Mimaroğlu, son üç yıl içinde, Amerika'da elektronik müzik besteleriyle şöhret kazanmıştır. Mimaroğlu radyolarda çalınmakta ve Amerika'nın ileri gelen birçok tenkidçileri tarafından sık sık övülmektedir. Kırk yaşındaki Türk bestecisinin dört eseri, 1965 ve 1966 yıllarında, Vox plakları üzerinde yayınlanarak gerek Amerika'da gerek başka memleketlerde geniş ilgi görmüştür.

İstanbul ve Ankara Radyolarının dinleyicileri, İlhan Mimaroğlu'nu yıllar boyunca yönetip sunduğu "Çağımızın Bestecileri", "Caz Sanatı" ve "Unutulmuş Musiki" gibi seri programlardan tanımaktadır. Kendisinin "Musiki Tarihi", "Caz Sanatı" ve "11 Çağdaş Besteci" adlı kitapları ise Türkiye'de batı müziğiyle ilgili yayınların en başarılı olanlarındandır.

İlk defa 1955 yılında bir Rockfeller bursuyla Amerika'ya gelen Mimaroğlu, Paul Henry Lang ve Douglas Moore gibi şöhretlerden ders almış, sonradan The Record Hunter ve Liberty gibi New York'un bellibaşlı iki plak mağazasında çalışmış ve bir süre Vox firmasında plak prodüktörlüğü yapmıştır.

İKİ YILDIR ÖNDE

İki bestesi 1958 Ankara Müzik Festivalinde çalınan Mimaroğlu, önce modern - klasik eserler vermiştir. Bunlardan bazıları, 1963'te "Pieces Santimentales" başlığı altında uzun devirli bir plak üzerinde yayınlanmış ve birçok müzik tenkidçilerinin övgüsünü kazanmıştır. Genç Türk bestecisi, 1963'ten beri Columbia Üniversitesinde elektronik musikinin öncülerinden Profesör Vladimir Ussachevsky ile çalışmış ve geçen ders yılında öğretim asistanı olmuştur. Mimaroğlu, bu devrimci musikinin en büyük siması olan Edgard Varese ile de bir süre çalışarak ihtisasını derinleştirmiştir.

İki yıldır plak ve konserlerde Mimaroğlu'nun besteleri ön safta gelmeğe başlamıştır. Amerika'nın en tanınmış müzik tenkidçilerinden Alfred Frankenstein diyor ki: "*İlhan Mimaroğlu'nun buluş ve yaratış gücü akıllara durgunluk veriyor.*"

Elektronik müzik, yizminci yüzyılın en ileri müzik cereyanlarından biridir. Elektronik besteciler, büyük ses laboratuvarlarında birçok girift makinalar ve bilhassa teyp âletleri kullanarak eserlerini hazırlıyorlar. Musiki âletlerini ya hiç kullanmıyorlar, ya da alışılmış sesleri sentetik usullerle değiştirerek apayrı sesler haline getiriyorlar.

Çağımızın bu devrimci müziğinin dünyadaki en büyük temsilcilerinden biri, Türk bestecisi *Bülent Arel*'dir. Arel'in parçaları da batı dünyasında plak üzerinde yayınlanmıştır. ve konserlerde sık sık çalınmaktadır.

BULUŞLARI

Mimaraoğlu'nun bestelerinden birinde bütün sesler, bir lastik banddan çıkıyor. Bu parça tanınmış Fransız ressamı *Bernard Buffet*'in bir tablosundan ilham alınarak bestelenmiş. Buffet, Mimaroğlu'na yazdığı bir mektupta, besteyi zevkle dinlediğini ve kendi tablosunun ruhuna pek yakın bulduğunu söylemiş. Bir başka bestenin adı, "*Le tombeau d'Edgar Poe.*" Bu da Mallarme'nin aynı isimli şiirinden mülhem. Mimaroğlu, şiirin Fransızcasını Erdem Buri'ye okutup banda almış, sonra Buri'nin sesini türlü sentez ve ses karıştırma makinalarından geçirerek ortaya bambaşka bir beste çıkarmış. İngiliz müzik tenkidçisi Robert Henderson, bu parçayı "canlı ve güçlü bir dramatik niteliği var" diyerek övmüştür.

Türkiye'de müzik tenkidçisi olarak isim yapmış olan Mimaroğlu, bu alandaki çalışmalarına da devam ediyor. Müzik yazıları gerek Türkiye'de, gerek Türkiye dışında sık sık yayınlanmaktadır. Kendisi, Amerikan radyolarında bu kış bazı programlar hazırlayarak modern Türk bestecilerinin eserlerini takdim etmiştir.

Çalışmaları *The New York Times, High Fidelity Magazine, Saturday Review, Chicago Tribune, Gramophone* gibi tanınmış gazete ve dergilerde övülen İlhan Mimaroğlu, son üç yıl boyunca verdiği eserlerle dünyanın belli başlı elektronik müzik bestecilerinden biri olmuştur.

Talât HALMAN
Milliyet, 3 Ağustos 1966

KİTAPLAR:

ÇAĞRILMAYAN YAKUP

Edip Cansever'in *Çağrılmayan Yakup* adlı son kitabında[1] dört uzun şiir var: Çağrılmayan Yakup, Cadı Ağacı, Pesüs, Dökümcü Niko ve Arkadaşları. Cansever, bu şiirlerde, bundan önceki kitabındaki şiirlerinde olduğu gibi, "dize işlevini yitirdi" anlayışı içindedir. Uzun ve düzyazıya değin giden dizeler var bütün şiirlerinde. *İkindi Üstü* adlı ilk kitabı üzerinde duran Orhan Veli, onun düzyazıya kaçtığını söylemişti. Sonra bu konuda daha ölçülü bir yola girmişti Cansever. *Dirlik Düzenlik*'de dizeler kısalmış, şiirinin havası da değişmişti. Son şiirlerinde, gene o ilk çağına dönüş görülüyor. Bu bilinçli bir dönüş. Orhan Veli'nin değindiği çizgiye kadar uzanmış, ama Oktay Rıfat gibi bütün bütüne düzyazının sınırına girmiş değil.

Çağrılmayan Yakup'da yer alan şiirlerde bir monoloğ havası buluyoruz. Bu hava, "ben" ile başlayan dizelerden geldiği gibi, daha çok söyleyişten geliyor. Özellikle son şiirde çeşitli kişiler birşeyler anlatıyor bize. Bu anlatılan "biz"iz, "kendimiz"iz, "insanlar"ız. "Benim öyküm yok" diyor, Oltacı Eyüp; ama, o olmayan öyküsünü anlatıyor gene de.

Cansever, öyküleri anlatırken, çok kez yinelemelerden yararlanıyor. Çağrılmayan Yakup şiirinde *Kurbağalara bakmaktan geliyorum, dedi Yakup / Bunu kendine üç kere söyledi* dizeleri, değişik dizeler biçiminde de olsa, her bölümün başında yinelediği gibi, bölümler içinde de çeşitli yerlerde yineliyor. Kimi zaman Pesüs'de olduğu gibi, uzunca bir dize topluluğu olduğu gibi yinelenmektedir. (s. 30-31-32); 30'uncu sayfada başlayıp 31'inci sayfaya geçen dizeler:

Hiçbir şeyin hiçbir şeyliği gibi bir şeydim. Bir ara
Hiç kimselerin tutmadığı oyunlara giderdim
Tiyatrolar ki benim en sevdiğim boşluklarımdır. Mavun tabutumda
Her yerleri çok süslenmiş ölüler gibiyimdir ki
Bir kordelanın ya da gümüşten bir haçın altında sanki
Ölümün bir humour'la durduruldu yüzümle
Bir çelişki gibi ölümsüz
Yaşamakta olurdum

31'inci sayfanın sonlarında başlayıp 32'inci sayfaya geçen dizeler topluluğu ise şöyle:

1 Edip Cansever, Çağrılmayan Yakup, şiirler, De Yayınevi. İstanbul 1966, s 63, fiyatı 3 lira.

Yani tiyatrolar ki benim en sevdiğim
boşluklarımdır. Mavun tabutumda
Her yerleri çok süslenmiş ölüler
gibiyimdir ki
Bir kordelanın ya da gümüşten bir
haçın altında sanki
Ölümün bir acıyla durdurulduğu
yüzümle
Geri çekilmiş yüzümle, geri çekil-
mişliğe dargın yüzümle
Öyle bir çelişki gibi ölümsüz
Yaşamakta olurum.

Böylece, bir noktadan başlayıp gidiyoruz ve yine o noktaya dönüyoruz. Yaşamanın hep aynı noktadan başladığı gibi, gecenin ve gündüzün hep aynı biçimde başlaması gibi. Burada Sysiphe Efsanesini buluyoruz sanki.

Cansever'i, düşün yönünden Albert Camus'ye yakın buluyoruz. Boşluğu, hiçliği işlemesi (absurdité) şiirlerinin bir çok dizelerinde karşımıza çıkıyor. Albert Camus'nün *Yabancı*'sını okuyor gibi oluyoruz yer yer:

Herkesin durduğu yere gittim. Ben
Yakup
Ya onlar kimdi
Aralarına aldılar beni. Artık ben
hiçbir şey göremiyordum
Biri bir şeyler söylüyordu yalnız,
yüksekçe bir yere oturmuş
Onu ben duyuyordum (s. 11)
. . . . . .
Beni kurtarmak istiyordu, bir isim
gibi Ben'i
Ter içindeydik (s. 10)
. . . . . .
Onu ben taşıtmak istiyorum, cad-
delerin
İntiharlara doğru büyüyen içinde
(s. 13)
. . . . . .
Ve sabah bunları bir bir kendime
anlatacağım
Yakubun gene bir yokluğa doğru
büyüyen içinde. (s. 13)
. . . . . .
Çok eski bir avukat yazıhanesine
şöyle bir uğruyoruz
Ben kendi yarattığım yoldan ken-
dimi getirerek
Eski bir Avusturya kasasının üs-
tüne yumruğumu vuruyorum
Ne zaman vuruyorum, dünyanın
bütün borsaları titriyor
Ben biraz iğreniyorum (s. 24)
. . . . . .
Hey tanrım, böyle bu dosyaları
kim gönderiyor
Kim
Benim yargılamak için düşlerimi
(s. 24)
. . . . . .
Biz işte onunla birlikte savuna-
cağız beni
Düşlerimi ve düşlerimden arta ka-
lan ellerimi
Biz ikimiz (s. 24)
. . . . . .
Sanırım hiçbir şeyin öyle pek tamam-
lanmadığı
Bir çağda yaşıyordum. Ve bütün
eksik kalmaların
Sessiz ve ünü olmayan bir tanığıy-
dim ben
Ben, diyorum, demek oluyor ki bir
anlamım vardı benim de
Düşünen bir şey olarak ve düşün-
düren (s. 37)

Bireysel bunalımlarından ötürü Kafka dünyasına da sokabiliriz Cansever'in şiirini. Sanıyorum ki düşün kaynakları bu iki kişidir.

Cansever, zaman zaman, işlevini yitirdiğini söylediği halde, dizelere de önem veriyor:

Mezarlar bol ışık altında o kadar beyaz idiler ki
Bir damla kan yeterdi onları canlandırmaya
Nasıl ki ben kırmızı karanfilleriyle hatırlarım hep
Bir evin camlara doğru çok boşalan içini (s. 20)

Bu örnekleri çoğaltabiliriz. İnsanın bunalımlarını ve toplum içindeki yabancılaşmasını "anlatan" Cansever'in şiiri, şiirimizi değişik bir yöne götürüyor.

Geyik Düşmesi

Halil Kocagöz'ün *Yitik Duman* adlı kitabı üzerine yazdığım yazıda şunları demişim: "Kocagöz, dokunduğu konuları yalnızca konu olarak almıyor. Onlara şiirinin özü olarak bakıyor. Konu ve söyleyişi öyle bir bağdaştırıvermesi var ki, işte budur diyor insan". *Geyik Düşmesi* adlı şiir kitabını okuduktan sonra da aynı şeyleri söylemek gerektiğini duydum. Büyük Sürek Avı bölümünde yer alan altı şiiri okuyunca azgelişmiş ülkelerin sömürülüşünün hikâyesini okumuş oluyoruz. Ama, öyle bir hikâye değil bu; tüm şiir. Kocagöz, toplum ile ilgili sorunları gerçek şiir havasına bürüyerek sunuyor bize. XVII parçalık Anadolu Çizgileri şiiri de bir yandan bir Anadolu gezisi izlenimlerini gösterir, öte yandan da bir şiir örneği koyar ortaya.

Geyik Düşmesi[2], öze göre biçimleri getirilen şiirlerle dolu. Kocagöz, Gizemli Gökler Döngüsü gibi şiirlerinde düzyazının sınırlarına bile giriyor denilebilir. Bunlar, mensur - şiirin örnekleridir de diyebiliriz.

Geyik Düşmesi'nin bütün şiirlerinde güçlü bir söyleyişe ulaştığını söyleyemeyiz Kocagöz'ün. Ama, şiirlerinin çoğunda başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Geyik Düşmesi, Geyik Kaçması, Evrensel Ölüme Karşı, Dağ Köylüleri ile Anadolu Çizgilerinin bazı parçaları bu arada anılabilir. Prometeus'un Kurtuluşu'nda da yer yer güçlü söyleyişlere rastlıyoruz.

Yitik Duman'da daha çok ülkemiz insanının sorunlarına eğilmişti Kocagöz, *Geyik Düşmesi*'nde ise dünya insanının sorunlarına da uzanıyor.

Ey güzel kişilerim, savaş, yalnız, doğayla olacak yarın
Yaratım işlerinde, deney odalarında, betikliklerde
Evren gençleri her yerde ölmez kardeşliğiyle kuracak
Bir mutlu geyik yaşamını, altın yürekli çocuklarının

dizelerinde görüldüğü gibi de gelecekten umutlu görünüyor. Biz de onun sanatından umutlu görünüyoruz.

Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi

James Joyce'ın adı zaman zaman edilir dergilerimizde. Ama onu gerçeği gibi tanımış olduğumuz söy-

2 Halil Kocagöz, Geyik Düşmesi, şiirler, Yeditepe Yayını, İstanbul 1965, s. 106, fiyatı 3 lira

lenemez. Dünya edebiyatındaki ününü *Portrait of the Artist as a Young Man*, *Ulysses* ve *Finnegan's Wake* adlı üç büyük romanı ile sağlayan Joyce'un ülkemizdeki tanınması, çevrilebilen hikâyeleri ve şiirleri ile olmuştur. Bu kez, yukarıda andığımız romanlarından birincisi De Yayınevi tarafından, Murat Belge'nin çevirisiyle, yayımlandı [3].

Kitabın kahramanı Stephen Dedalus, masallar ve ninniler dünyasından bir Cizvit okulunun avlusuna girer. Oranın sert kuralları içinde yetişir. Sonra Belfeast'e gelir ve öğrenimini orada bitirir. Roman boyunca, Stephen'in fikir gelişmesini izleriz. Herşeyi kolay kabul etmez bir çocuktu o. Sonradan bazı fikirlere saplanmıştır. Özellikle Akinalı Thomas diye anılan Saint Thomas d'Aquine'in estetik düşüncelerini bir *doğma* olarak kabul eder. Joyce, kitabının önemli bir bölümünde, Stephen'in, arkadaşları ile bu konuda yaptığı tartışmaları işler. Böylece, belki de Joyce'un estetik anlayışı tartışılır. Bu doğma, belki de Cizvit okulundaki eğitimin sonucudur. Papazın duası, çocuklarının sabırsızlığına karşın, gene de uzun uzun yineletilmişti orada. Bu uzun yinelemeler, bazı şeylerin olduğu gibi kabul edilmesi yolundaki zorlama Stephen'de böyle göstermiştir kendini. "Biz haklıyız-dedi-öbürleri haksız" diyor Stephen.

Stephen'in savunduğu sanat anlayışı söyledir: "Sanat-dedi Stephen-duyumlanabilir ve akıl tarafından kavranabilir gereçlerin estetik bir amaç uğruna insanca kullanılmasıdır". "Akinalı-dedi Stephen-kavranılışıyle zevk veren şeyin güzel olduğunu söyler". Arkadaşı Lynch ise latincesini ekler bunun, "*Pulcra sunt quae visa placent*". "Bu *visa* kelimesini-dedi Stephen-her çeşit estetik kavrayışı kapsamak için kullanır, ister görme, ister işitme, isterse kavrayışın başka her hangi bir yoluyla olsun. Bu kelime, belirsiz olduğu halde, isteği ve tiksintiyi canlandıran iyi ya da kötüyü uzak tutmaya yeterlidir. Besbelli, devimsellik değil, durallık anlamına gelmektedir. Peki, ya doğru? Doğru da bir zihin durallığı yaratır". "Doğru yönünde atılacak ilk adım aklın kendisinin çerçevesini ve sınırını anlamak, akla vurma eyleminin kendisini kavramaktır". Daha sonra şunu buluruz Stephen'in konuşmalarında: "Güzelliğin en üstün niteliği başka bir dünyadan gelen ışık olduğuna göre, madde bunun fikrinin bir gölgesi ve bunun gerçekliğinin bir simgesidir". "İlk bakışta bir haykırma ya da bir vezin ya da bir ruh haliyken akıcı ve yalazlanan bir anlatıya dökülen sanatçının kişiliği, sonunda kendini varoluşun dışına arıtır, kendini kişiliksizleştirir yani. Dramatik şekildeki estetik imge, insan imgeleminde arınan ve buradan tekrar dışarı uzatılan hayattır".

Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, bir çocuğun yetiş-

3 James Joyce (Çev. Murat Belge), Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi, roman, De Yayınevi, İstanbul 1966, s. 267, fiyatı 10 lira.

mesini, bir sanat heveslisi olarak durumunu anlatıyor. Joyce, böylece, genç bir sanatçının sorunlarını ve biraz da toyluğunu koyuyor ortaya. Genç sanatçı, herşeyin karşısında bir acemilik duyar. Birçok şeyi yeni görüp duyar. Birçok hususta kendini bilgiç bulur, yetenekli sayar. Durum sanat alanında da böyledir. Bize öyle görünüyor ki, James Joyce, işte bu acemilik ve atılganlık döneminin sorunlarını işliyor. İlk iki bölümden birincisinde ilk eğitim sıralarında buluyoruz sanatçıyı, ikinci bölümde biraz daha ileri aşamada, üçüncü bölümde ise sanat tartışmaları içinde buluruz.

Joyce'un romanında, fizik bakımından pek fazla tanıyamıyoruz. Stephen'i ve başkalarını. Ama, fikir gelişimi bakımından, sanat tartışmaları bakımından iyice tanıyoruz. Joyce, bu romanda, kişilerin vücutları ile değil kafaları ile uğraşır geldi bize. Stephen, çeşitli yerlerde insanın hayvansal yönünü önemsemediğini belirtir.

Romanda, sanat sorunu yanında daha başka konular da tartışılır. Irlanda ulusçuluğu, din bunlar arasındadır. Stephen, Cizvit okulunda yetiştiği halde kitabın sonlarına doğru din bakımından bir kuşkuculuğa düşer. İnanmak ya da inanmamaktan birini seçemez. Bu kuşkuculuk bir başkaldırmaya götürür onu sonunda. Topluma, insanlara karşı bir çekingenlik duygusu içindedir. Başını alıp uzaklara gitmeğe karar verir. Annesi de, bu duygulardan kurtuluşu için uzaklara gitmesine inanır onun. Kitabın son sayfasındaki günlük şeklindeki notlardan birinde şunları okuyoruz:

"*26 nisan.* Eskiciden alınma yeni elbiselerimi annem düzene koyuyor. Dua ettiğini söylüyor evimden ve arkadaşlarımdan uzakta yüreğin ne olduğunu ve ne duyduğunu kendi hayatımla öğrenebileyim diye. Âmin. Dilerim öyle olsun. Hoşgeldin, Ey hayat! Milyonuncu keredir yola çıkıyorum yaşantının gerçekliğiyle karşılaşmak ve ruhumun nalbantında ırkımın yaratılmamış vicdanını dövmek için.

"*27 nisan.* Koca ata, koca düzenci, şimdi ve her zaman yardımcı ol bana".

Kuşkulardan kurtulmak ve gerçeği bulmak için çıkılan bu yolculuğun sonucunu bilmiyoruz.

Muzaffer UYGUNER

BASINDAN AKTARMALAR:

ÖZ DİLİMİZ VE DEYİŞ GÜCÜ

Türk dili sesi, özü, yapısı bakımından ileri bir dilin yücelik ve niteliğini taşır; Osmanlıca karma örgüsünden kendisini sıyırdığı ölçüde bu değerine yaklaşır. Türkçenin arınması, özleşmesi uğrundaki çabalara yöneldiğimizden beri duru, güçlü bir dil düzeyine biraz daha yakınlaşmaktayız.

Eski dönemlerin kalıp bilgelik ölçüleri içinde uydurma, ağdalı bir kitap dili ile konuşmanın, çevrede uyandırdığı bir büyüklük

sanısı vardı. Aşağılanmanın bir başka küçüklüğü idi bu. Ulusumuzun kendi benliğini bulma kıpırtıları arasında ilk gözden düşen, Arapça ve Farsça sözlük ve ilkeleriyle yüklü ve büyülü bilim ve sanat kitapları olmuştur. Bu bir yıkış evriminin başlangıcı olmuştur. Bugün zamanında bir değer olan karma dilli ve karışık üslûplu yapıtlardan okunabilenleri özel uğraşılara kalmıştır.

Bir gün Ataç'la konuşuyorduk: "Kurmay Binbaşı bana bir talimname gösterdi. Çok özlü çevrilmiş, tümüyle Türkçeye yaslanmış. Hele amaç, yargı, ana düşünce, yığınak, kayma, kuşatma, yarma, toparlanma, çarpışma, savunma, saldırı, derinliklere dalma, yoketme, yedek, yardım, destek, ulaştırma örgütü, kesin sonuç, yoğun sis, korugan, direnek, tutsak, öncü, artçı, yancı, kazı, buyruk, uygulama, açı, kaynak, baskın, geri çekilme, elde etme, pekiştirme, kuruluş, konuş gibi sözcüklere bayıldım. Talimname, düşman, zafer, hat, nokta, âmir gibi sözcükler de karıştırılmasaydı, Türk dilini ilerletme çabamızın en verimli bir yapıtı olarak bu betiği öne sürebilirdim," dedi. Ataç'a, "Ordunun diğer talimnamelerinde de bu dil kaygısı, bu Türkçe söyleyişe yaslanış vardır. Başka türlü bir davranış, yüzde sekseni köylü gençlerden kurulu bir kadroya askerliğin özünü, sanatını, kuram, kural ve ilkelerini öğretemez. Subaylar erlerine yönetmeleri belletirken, bu talimnamelerin de üstüne çıkarak, onlara işlenmemiş yalın Türkçenin özüyle ve biçimiyle seslenirler," dedim.

Bu anıyı şunun için yazdım: Nasıl subay, elindeki insan gücünü savaşkan yapmak için onun dil kaynağına, deyiş biçimine inmek zorunluğunda ise, diğer meslekteki aydınların da, büyük kitle ile birlikte olmaları, dil ayrımıyle ulus içinde anlaşılmayan bir bilgelik süsünden çıkmaları için böyle davranmaları gerektir. Oysa bu dediğimiz de dil sorununun yalnız bir ereğidir.

Ulus benliğimizi kökten duymanın, bilim sanat alanında, düşünüde, duyuda aynı sezgilere erişmenin önemli aracı olan dilimizi, vargücümüzle işleyerek, onu elimizden geldiğince zenginliğine, öz yapısına ulaştırmak zorundayız. Derleme, köklerden üretme gibi çabalarla elde edilen Türkçe sözcüklerin. kaç türlü anlam ortamında nasıl , nerede kullanılması gerektiğini bol örnekleriyle göstermeliyiz, Sözcüğün mısra ya da düz yazıda yerine oturtulması sırıtırsa deyiş gücü zayıflar. Biz kişisel bir görüşle bu önemli noktada direnenlerdeniz. Türk diline giren sözcükler üslûbu zayıflatıyor, gibi karşıt görüşlerin önüne güçlü örneklerle çıkmak gerek.

Herakleitos'tan beri insanoğlu, bilincine vardığı her konuda çelişmeler, çatışmalar ve yanlışla doğru arasında bir başka doğrular bulma uğrunda dursuz duraksız değişmeler bunalımı içindedir. İlerlilik, kuşkusuz her konuda aşamalar örgüsü bir bütünlüktedir. Dil yapımızı bozuyorlar, savıyla koruyuculuğa ve donduruculuğa gitmek, ancak kültürsüzlüğün ürünüdür. Arapça, Farsça sözcüklerin köklerini ve dallanma niteliklerini bilmeden uydurmak ve onu Türkçe kurumlar içinde bir başka kılığa ve sese sokmaktansa, bir çok tutulan Türk sözcükleri gibi, duru ve öz dil olanaklarına ve Türkçe deyiş gücüne sarılmak herhalde en ulusal bir davranıştır. Goethe'nin, "Başlangıç eylemdi" özdeyişini bu konu için de yakıştırabiliriz. Dil birliğini eylem alanında bayraklaştırmak için yürütme gücüne büyük bir sorumluluk ve tarafsız bir destek görevi düşer.

Altı yüz yıl Osmanlıcayı işleyenler, çabalarını bu belirttiğimiz ölçüde halktan yana bir tutumda yoğunlaştırsaydılar, Divan şiiri böyle bir kaç usta yetiştirmekle mi yetinir ve düz yazı alanı hiç böylesine bir sonuçla mı kapanırdı? Divanın sürecesi kımıldanmalarsa, Osmanlıcanın eski deyimle mazmunlar, mefhumlar örgüsü kalıplı yapısından kurtulamadığından, övünülecek sanat ürünlerinden yoksun ve klasiksiz bir ulus durumuna düştük. Neyse ki, dil gücü kaynağını halka dayanan bir kaç ustamız var.

Kim ne derse desin, bugün elle tutulur bir şiir ve düzyazı gücümüz var. Bunun baş nedenini, sanatçılarımızın deyiş güçlerini öz dilin bilincine dayamalarına, görüş ve duyuşlarını, sereserpe bir anlatım rahatlığı içinde öz dile yaslanmalarına bağlayabiliriz. Kalburüstü bütün ozan ve yazarlarımız elinde Türkçe deyiş gücünü günden güne bir gelişim, oluşum içinde buluyoruz.

Bize göre, yeni kuşağı yetiştirirken, birçok densiz nedenlerle, Türkçeleri dururken onlara Osmanlıca seslenmeleri, böylece körpe dimağların Türkçe deyiş gücü kazanmalarına engel olmaları, yapılabilecek kötülüklerin en büyüğüdür.

Oğuz Kâzım ATOK

Cumhuriyet, 25. 7. 1966

YENİ BİR "CEMİYET"

İstanbul'da yeni bir "*cemiyet*" kurulmuş, adı "*Türk Dilini Koruma ve Geliştirme Cemiyeti*!" Niçin "*dernek*" değil de "*cemiyet*" artık yıllar önce dilimizden "*cemiyet*" deyimi atılmış ve "*dernek*" tamamen benimsenmiş değil midir? Dilde "*geliştirme*"den de yana olduğunu adıyle ortaya koyan bir yeni hareketin, benimsenmiş ve tutunmuş, hatta başta Anayasa olmak üzere, bütün kanunlarımıza geçmiş "*dernek*" deyimi yerine artık unutulmaya başlamış "*cemiyet*" kelimesiyle karşımıza çıkması, bu hareketin ileri değil, tutucu, hatta gerici bir davranış olduğunu açıklamaktadır.

Aslında "*İdare Heyeti*" ne seçilenlerin kimlikleri de bunu göstermektedir. "*Başkan*", "*Genel Sekreter*" ve "*üye*" deyimleri yerine "*Reis*", "*Umumî Kâtip*, "*aza*" gibi Türk resmî dilinden tamamen çıkarılıp atılmış eski kelimeleri kullanan bu yeni "*cemiyet*"in "*Reis*"i sayın Ali Nihat Tarlan... Bir süre önce İran dilinden Türkçeye çevirdiği bir kitabı kendi telif eseriymiş gibi üzerine adını koyarak satışa çıkardığı için bağlı bulunduğu Üniversite tarafından kınanan Sayın Tarlan... Prof. Mümtaz Turhan, Prof. Ziyaettin Fahri Fındıkoğlu gibi, devrimcilik yerine tutuculuğun temsilcisi olduğunu çoktan ortaya koymuş bazı sayın kişiler de "*Reis Yardımcısı*" ve "*aza*"lar arasındadır. "*Cemiyet*"in "*Umumî Kâtip*"i ise, "*Meydan*" dergisinde *Emin Bayraktaroğlu* değişik adıyle öztürkçe düşmanlığını yaygın hale getiren Sayın *Nihat Sami Banarlı*'dır.

Yıllardır Atatürk'ün kurduğu Türk Dil Kurumuna ve bu kurumun müsbet çalışmalarına cephe almış kişilerin bir araya gelerek kurdukları bu yeni "*cemiyet*", adından da anlaşıldığı gibi, öztürkçeye, yeni kelimeler üretilmesine ve bunların yayılmasına taraftar değildir. "*Beyanname*"lerinden öğrendiğimize göre: "*Milletlerin olduğu gibi, kelimelerin de millî ve şerefli bir tarihi vardır. Böyle bir tarih içinde Türk dilinin malı ve serveti olmuş, Türkçeleşip yayılma ve yaşamasına Türk halkının emeği geçmiş her kelime Türkçedir.*" Cemiyet, bunların atılmasından, *çirkin* ve *mesnetsiz* yeni kelimeler konmasından yana olmadığını "beyanname"sinde uzun uzun anlatmaktadır.

Biz "*cemiyet*"in Sayın "*Umumi Kâtip*"i Nihat Sami Banarlı'nın yıllardır Türk dilinin öztürkçeleşmesi karşısında nasıl direndiğini yakından bildiğimiz için bu "*cemiyet*"in tamamen Atatürk'ün dil devrimine karşı bir hareket olduğunda asla şüpheye düşmüyoruz. "*Beyanname*"lerinin birkaç yerinde, her ne kadar, Atatürk'e bağlı imiş gibi görünmeye çalışmakta iseler de, gerek çıkış noktaları, gerekse yabancı kelimeleri "*korumak*" hevesleri, bu hareketin tamamen dilde sadeleşmeye, öztürkçeleşmeye karşı olduğunu göstermektedir. Aslında kendileri de hangi kelimeleri atıp, hangilerini kullanacaklarını kesin olarak belirtmemektedirler. "*Beyanname*" lerinin bir yerinde "*dil*", başka bir yerinde "*lisan*" deyimini kullanıyorlar. Nitekim cemiyetlerinin adında da bu çelişme kendini göstermektedir. Derneklerinin adı niçin "*Türk Lisanını Muhafaza ve İnkişaf Cemiyeti*" değildir?

Türkçe, ne Dil Kurumunun zorlamasıyle, ne yeni kelimeler uydurup üretmesiyle gelişmektedir. Dilimizdeki sadeleşme, özleşme ve gelişme kendiliğinden olmaktadır. Şüphesiz bunda Türk Dil Kurumunun yapıcı ve yol gösterici çalışmasının önemi büyüktür ve Dil Kurumunun bugünkü çalışma tarzında hiç bir aşırılık ve zorlama da yoktur. Kurum, bilim adamlarının, gerçekçi dilcilerin ciddî çalışmalarıyle Türk dil ve kültürüne yararlı olmaktadır. Ancak, toplumumuzun her kesiminde gerici iktidarların iş başına geçtiği her dönemde, gerici her hareket yeniden başkaldırmak cesaretini bulur. Dil alanındaki bu yeni "*cemiyet*" de Atatürk'e, devrimlerine, ileri Türk kültürüne karşı, nereden beslendiği belirsiz, bir geri harekettir ve her geri hareket gibi kısa süre içinde yok olmak zorundadır. Ne var ki, Cumhuriyetin ve ileri devrimlerin kırk üçüncü yılında, hâlâ memleketimizde devrim düşmanlığının, Atatürk'ün eserlerine karşı direnmenin bitmemiş olması, gerçek Atatürkçüleri ve devrimcileri üzmektedir. Toplum bilim kurallarına aykırı bu geriye dönüş, dil alanında da başarıya ulaşamayacaktır.

Salâhattin Hakkı ESATOĞLU

Ulus, 27 temmuz 1966

H A B E R L E R

● Cumhuriyet gazetesi bu yılın "Yunus Nadi Armağanı Yarışması"nı Dil Devrimine ayırmıştır. Gazetede yarışma ile ilgili olarak çıkan "duyuru" yu okurlarımızın ilgisine sunuyoruz.

1966-1967 **Yunus Nadi Armağanı** yarışması **dil devrimi** üzerine yazılmış eserler arasında yapılacaktır.

Yarışmanın şartları şöyledir:

1– 1966-1967 yarışmasına Türk Dili konusu üzerinde, dil devrimini tanıtan Türk dilinin zenginleştirilmesi amacıyle son 5 yıl içinde (1962-1966) yayınlanmış bilimsel eserler katılabilecektir.

2– Eserlerin ilk baskısının (1962-1966) yılında yayınlanmış bulunması, ayrıca 3 forma (48 sayfadan) az olmaması gerekir.

3– Yazarı belirtilmeksizin çıkan eserler ve Türk Dil Kurumu ya da başka kurum ve dernekler tarafından yayınlanmış eserlerle, derleme ve tercümeler yarışmaya katılamazlar.

4– Eserler kategorik inceleme, sistematik araştırma ve deneme niteliğinde olacak ve doğrudan doğruya Türk Dili konusunu kapsayacaktır.

5– Eserlerin yarışmaya katılmasını, yazarlarından başka aşağıda isimleri yazılı kurum ve dernekler teklif edebilirler:

a) Yayınlayan yayınevleri
b) Fakülteler, yüksek okullar, fakültelere bağlı enstitüler
c) Türk Dil Kurumu
d) Türk Tarih Kurumu
e) Devrim tarihi enstitüleri
f) Gazeteciler cemiyeti ve sendikaları
g) Öğretmen dernekleri ve federasyonları
h) Gençlik teşekkülleri
i) Devrimlerle ilgili dernekler
j) Türk Edebiyatçılar Birliği
k) Yazar kulüpleri.

6– Yazarlar ya da teklifçi kurumlar, yarışmaya katılacak eserlerden 16 adedini 31 aralık 1966 tarihine kadar bir mektup, yazarın hayat hikâyesi ve fotoğrafıyle birlikte şu adrese göndermelidirler.

Cumhuriyet Gazetesi
Yunus Nadi Armağanı
Cağaloğlu-İstanbul

7– 31 aralık 1966 tarihine kadar gönderilecek kitaplar önce Küçük Jüri tarafından incelenecek, uygun bulunanlar son seçim için Büyük Jüriye verilecektir.

8– Yarışmada tek eser armağan alacaktır.

● Türkiye Millî Talebe Federasyonu'nun düzenlediği şiir, öykü, oyun yarışmasının sonuçları belli olmuştur. Şiirde Süreyya Berfe (Kanıpak) birinciliği almış, Ataol Behramoğlu ile Şerif Gönültaş ikinci ve üçüncü olmuşlardır. Öyküde ilk üç dereceyi sırasıyle Özcan Güven, Cavit Kürnek ve Metin İlkin; Oyun'da İbrahim Tunçdemir ile Aziz Çalışkanlar almışlardır. Oyun dalında seçiciler kurulu üçüncülüğe yaraşır bir yapıt bulamamıştır.

AHMET VEFİK PAŞA

Hazırlayan : Sevim Güray

Fiyatı : 4 Lira

TÜRK DİLİ, Sahibi: Türk Dil Kurumu adına Agâh Sırrı LEVEND
Sorumlu Yönetmen: Ömer Asım AKSOY.

TÜRK DİL KURUMU YAYINLARI

SÖZLÜKLER

Türkçe Sözlük (4. basım), Mehmet Ali Ağakay	35	TL.
Anayasa Sözlüğü (3. basım), Ömer Asım Aksoy	2.50	"
Fransızca-Türkçe Sözlük, Mehmet Ali Ağakay	35	"
Zooloji Terimleri Sözlüğü, Sevinç Karol	30	"
Sinema Terimleri Sözlüğü, Nijat Özön	12.50	"
Derleme Sözlüğü I,	35	"
Derleme Sözlüğü II,	35	"
Tarama Sözlüğü I, Ömer Asım Akzoy-Dehri Dilçin (Düzenl.)	35	"
Tarama Sözlüğü II, Ömer Asım Aksoy-Dehri Dilçin (Düzenl.)	40	"
Resmî Yazışmalar Sözlüğü, Cahit Öztelli	4	"
Medenî Hukuk Terimleri Sözlüğü, Prof. Dr. İsmet Sungurbey	2	"
Tiyatro Terimleri Sözlüğü, Haldun Taner-Metin And-Özdemir Nutku	5	"

ATATÜRK İÇİN

Söylev (Nutuk) I, Atatürk	10	"
Söylev (Nutuk) *II*, Atatürk	10	"
Atatürk Şiirleri, Behçet Necatigil (Der.)	5	"
Atatürk ve Türk Dili	10	"

KILAVUZLAR

Yeni İmlâ Kılavuzu (2. *basım*)	5	"
Orta Öğretim Terimleri Kılavuzu	10	"

ÇEŞİTLİ

Dil Üzerine - Düşünceler-Düzeltmeler (2. basım), Ömer Asım Aksoy	5	"
Nemeth Armağanı	40	"
Ataç	10	"
Dede Korkut Kitabı II, Doç. Dr. Muharrem Ergin	60	"
Durgun Genel Ses Bilgisi, Muzaffer Tansu	15	"
Türk Diline Genel Bir Bakış, A. Dilâçar	35	"
Söyleşiler, Nurullah Ataç	15	"
Atasözleri ve Deyimler, Ömer Asım Aksoy	10	"
Ali Şir Nevaî I, Agâh Sırrı Levend	30	"
Ali Şir Nevaî II, Agâh Sırrı Levend	30	"
Dilbilgisi, Tahir Nejat Gencan	20	"
Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri (2. basım), Agâh Sırrı Levend	25	"
Dil Devriminden Bu Yana Düzyazı Örnekleri	10	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1959	35	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1960	35	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1961	35	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1962	35	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1963	35	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1964	35	"
Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1965	35	"
Bir Tasarı Karşısında		
VIII. Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler	15	"
X. Türk Dil Kurultayında Okunan Bilimsel Bildiriler	10	"
Dokuzuncu Türk Dil Kurultayı	—	—
Onuncu Türk Dil Kurultayı	—	—
Olağanüstü Türk Dil Kurultayı	—	—

TÜRK DİL KURUMU TANITMA YAYINLARI

TÜRK DİLİNE EMEK VERENLER DİZİSİ

Mütercim Asım, haz. Ömer Asım Aksoy	2	TL.
Kâşgarlı Mahmut, haz. M. Şakir Ülkütaşır	1	"
Ahmet Mithat, Haz. C. Kudret	1	"
Ziya Gökalp, Haz. C. Kudret	2	"
Mehmet Emin Yurdakul, Haz. Enver Naci Gökşen	1	"
Thomsen, Haz. A. Dilâçar	1	"
Ömer Seyfettin, Haz. Hikmet Dizdaroğlu	2	"
Hüseyin Rahmi Gürpınar, Haz. Agâh Sırrı Levend	3	"
Müftüoğlu Ahmet Hikmet, Haz. Hikmet Dizdaroğlu	2	"
Ahmet Rasim, Haz. Agâh Sırrı Levend	5	"
Ahmet Vefik Paşa, Haz. Sevim Güray	4	"

DİL KONULARI DİZİSİ

Dil Üzerine (Düşünceler-Düzeltmeler), Ömer Asım Aksoy	5	"
Dil Devriminin 30 *Yılı*	3	"
Devlet Dili Olarak Türkçe, Haz. A. Dilâçar	1	"
Türkçede Sözcük Yapma Yolları, Haz. H. Dizdaroğlu	1	"
Harf Devriminin Öyküsü, Haz. Sâmi N. Özerdim	1	"
Ataç'ın Sözcükleri, Haz. Yılmaz Çolpan	5	"
Türkçede Fiiller, Haz. Hikmet Dizdaroğlu	2	"
Dil ve Kültür, Suat Yakup Baydur	3	"

RADYO KONUŞMALARI DİZİSİ

Arı Dile Doğru I, Haz. M. Sunullah Arısoy	1	"
Arı Dile Doğru II, Haz. M. Sunullah Arısoy	1	"
Arı Dile Doğru III, Haz. M. Sunullah Arısoy	1	"
Arı Dile Doğru IV, Haz. M. Sunullah Arısoy	1	"
Arı Dile Doğru V, Haz. M. Sunullah Arısoy	1	"
Öz Dilimiz, Haz. Ali Püsküllüoğlu	3	"
Konuşmalar, Haz. Ali Püsküllüoğlu	2	"

AÇIK OTURUMLAR DİZİSİ

Dilde Özleşmenin Sınırı Ne Olmalıdır?	3	"
Dilimizin Özleşmesinde Aşırı Davranılmış mıdır?, Haz. Rıdvan Çongur	1	"

ÇEŞİTLİ KONULAR DİZİSİ

Atatürk'ten 20 Anı, Mehmet Ali Ağakay	1	"
Dilcilere Saygı, Düz. Hikmet Dizdaroğlu	6	"
Türk Dil Kurumu Çalışmaları	—	—